

كزابمالهرالم



رهلة فى أعمال ١٤ فنانا مصريا

كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدرعن دارالهلال

رئيس باللادارة: مكرم محمد احمد رئيس التحدير: مصطفى تبيل مديرالتحرير: عابيد عبياد

مركز الإدارة ا

ذازاله الإل ١٦ محمد عرالعرب

تليفون ١٩٦٢٥٠، سبعة خطوط.

من المحلك المالك المال

No . 458 FEBRUARY 1989

الاشتراكات

قیمة الاشتراك السنوی (۱۲ عددا) فی جمهوریة مصر العربیة اثنا عشر جنیها ، وفی بلاد اتحادی البرید العربی والافریقی والباكستان ثلاثة عشر دولارا او مایعادلها بالبرید الجوی وفی سائر انجاء العالم عشرون دولارا بالبرید الجوی

والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلالة في ج ، م ، ع ، نقدا ال يحوالة بريدية غير حكومية ولمي الخارج بشيك مصرفي لامر مؤسسة دار الهلال ، وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة عالية عند الطلب .

كتاب الهــــلال



اهداءات ۲۰۰۲

أ/حسين كامل السيد بك فهمى

سلسلة شهرية لنشرالثقافة بين الجبيع

الغلاف تصميم الفنان : محمست ابسو طالسب

البحث عن ملامح فتومية

بقلم محمود بقشیش

دارالهلال

مقدمة

إخترت لهــــذا الكتاب مجموعة من الفنــــانين المصريين يشمخلهم ، بدرجات متفسماوتة ، أن يسمكون للفسن التشكيل ملامحه الخاصة · والواقع أن « الحرص » على ابتكار ملامح متفردة ، و « الزهد » في استنساخ النموذج الغربي • • كان مطمحا « للعديد » من الفنانين المصريين • منذ مطلع هذا القرن • ولقد أسهم كل جيل بما أتيح له من وعي في ابتكار ابداعات تجسد موقفه من النمــوذج القومي ، والنموذج الغربي • وليس معنى هذا ـ بالطبع ـ أن كل أفراد الجيل الواحد من المبدعين يتفقون اتفساقا « كربونيا »: في كل شيء ، فاذا تأملنا ابداعات « محمود مختار » و « راغب عیاد » و « یوسف کامل » ـ علی سبيل المثال _ فاننا نجه اختلافا أسلوبيا واضحا ، ورغم ذلك ، فكل منهم يسعى _ بطريقت _ الى « تمصير » النموذج الغربي ، فلجأ « مختار » الى استعارة « القناع » الفرعوني ، وأضاف « عياد » الى القنـــاع الفرعوني ٠٠ قناع الآيقونة القبطيسة ، وانغمس « كامل » في مصرية « الموضيوع » عبر الاسلوب التأثري الذي اعتنقه حتى ا النهاية • لم يسر سعى الفنائين في خط مستقيم ، بل تأرجحت درجة الاقتناع ، وحرارة السمعي بين النموذج الغربي القائم ، والنموذج القومى المامول في طوال تأريخ الحركة التشكيلية •

/حرصت ، في اختيار الفنانين ، أن يكونوا مختلفين في

أساليبهم الفنية متباينين في المستوى ، ودرجة الانتماء الى وعى الستينيات ، واردت بهذا الاختيار أن أؤكد على وجود « مدرسة مصرية » _ مقاومة _ في الفن التشكيل • • تتنفس داخلها عديد من التيارات والاسساليب الفنية المتباينة ، والمتناقضة أيضا ، كما أردت أن أثبت بهذه النماذج من النقد التطبيقي بطلان ادعاء البعض اختفاء أو تراجع النقد التشكيلي في مصر •

الفنان: صبرى منصور .. وذكريات القريسة

ذكريات طفولته هي ذكريات الرهبة من الليسل · كاند: ظلال النخيل الممتدة ، أو الساقطة على جدران بيوت القرية: تخيفه ·

وعندما كبر بضع سنوات أخرى ، وكان بمقدرته أن يفهم ٠٠ سمع بعض الحكايات الشعبية عن سماء القرية المسكونة بالجنيات ، كما سمع عن النداهة التى تغرير بضحاياها • تجذبهم اليها ، فيذهبون بغير رجعة • وربد ما اكتشف في مرحلة أنضج ، تلك الرسمائل السحرية المتبادلة بين القمر ونخيل القرية ، وبيوتها ، وشمواهد القرية ، وأكفان الموتى •

وبعد أن أصبيح الطفل فنانا صار هذا المخزون ذاده الدائم ينسج منه أحلامه التي تختلف في اللون والرموز من مرحلة الى أخرى ، ويظل أمينا لهسف النبع الفطرى ، ويبرع في تجسيد أحلامه للدرجة التي تستقطب احتسام المتلقى .

كنت قد حاولت أن أعسرف منه لماذا تلع عليه مفسردة بعينها سنوات طوال كمفردة الطائر، وسر تحولها من طائر منقض الى طائر يشبه الطائر الفرعوني المقدس (حورس) وكنت أديد أن أقيم علاقة بين طائره ، وطائر (براك) ، وحمامة (بيكاسو) ، كنت أديد أيضا أن أعرج على الكمية الهائلة من الطيور التي ظهرت في كثير من أعمال الفنانين المصريين والاجانب ، ، الا أنه حسم تسساؤلاتي الباطنة

والظاهرة بقوله: كل عناصرى جاءت من طفسولتى ، ولم أحصل عليها من الكتب! • اننى أرسم لكى أتعسرف على مشاعرى! • لم أفكر في رمز من الرموز ولكنها خرجت مكذا! ولا يشغلنى أن أكون منتميا لمدرسة ، أو اتجاه ما! ان أى فنان ، بالطبع ، لم يأت من فسراغ ، وان عسم التأثر مستحيل ، فكما تتسرب الذكريات داخلنا دون أن ندفعها للظهور ، كذلك يكون تسرب الاشياء التى تهسرنا سواء كانت فى كتاب ، أو فى الجياة! •

اول الطريق

كان صبرى منصور طالباً متميزا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت مباراة احتلال المركز الاول مشتعلة بينه وبين زميله الفنان محمد رياض سعيد ، وكذلك بعض زملاء المقدمة أمثال الفنان السورى الشبهير نذير نبعه ، والفنان مصطفى الفقى ، وانتهت المباراة التى اسمحتمرت خمس سنوات لصالحه ، وفاز بالترتيب الاول ، وحصول على الدرجة النهائية في مشروع التخرج ، وكان موضوع التخرج ، وكان موضوع تخرجه (الزار) ، وظهرت في مشروعه بدايات الالوان الزرقاء التي تميز بها حتى الآن ، وقد أجاد بصورة لافتة للنظر ، الدراسات الاكاديمية للطبيعة : الصامت المتة ، والحية ، والبورتريه ، وظهرت بداية التحول عن جمود والحية ، والبورتريه ، وظهرت بداية التحول عن جمود الاكاديمية الله محاولة اكتشاف طريق في السنة الشائية بالكلية ، فقد فرض على الطلبة ، كالعادة ، تكوين من وفازة ، بالكلية الصامتة) مكون من رغيف بلدى ، وفازة ، وقطعة قماش ، فلم ينقله ككل مرة ، ولكنه ترك لخياله وقطعة قماش ، فلم ينقله ككل مرة ، ولكنه ترك لخياله

العنان ، فاحدث انقلابا في عناصر التكوين في مساحة من الارض توحي بالامتداد ، كما أضاف من غنده مجموعة من الاشجاد العادية الجافة ٠٠ وكانت النتيجية أن تحدولت (الطبيعة الصامتة) الى منظر مأساوى ٠

لم يكن مسموحا للطلبة ٠٠ حتى السنة الثانية ، في ذلك الوقت ، أن يفعلوا شيئا غير دراسة الاشكال المفروضية دراسة أكاديمية ٠ وكان من المكن أن يعتبر صبرى منصور هذه اللوحة مجرد نزوة أن يكسررها حبتي لا تهتز درجاته أمام المنافسة الشسمديدة بينه وبين زملاء المقدمة الا أن الفنان حامد ندا ، وكان وقتها قد عـاد من بعثته الى أسبانيا ، وكان يشكل تيارا تجديديا في الفـــن صادما للجمود الاكاديمي • احتفى باللوحة عندما راها ، ولم يكتف بذلك بل دعا أساتذة التصوير ، الذين تسللوا واحدا في اثر واحد ، لرؤية ما صنعه طالب السنَّة الثانية. وأبدوا اعجابهم بما صنع ، الا أن الفنان الذي كان أكثر تشجيعاً له هو الفنان « عبد الهادي الجيزار » ، وكان يشترك مع زميله الفنان « حامد ندا » في تشبكيل تيار مميز لملامح فن مصرى • كان الجسزار يسسستلهم الحارة المصرية ، مركزًا على عالم الخرافة ، والمجـــاديب ، وتميز أسلوَّبه بالرَّمزَّية ﴿ وَيَبُّدُو أَنْ ﴿ صَبْرَىٰ مَنْصُورٌ ﴾ قه تأثُّر وتحريفات الشكل الانساني ، وحرصه عليها ، وأصبحت العين لا تخطىء التعرف على شخصيات الجزار التي تلوح فيها غيبوبة ٠ وجمود ، وذهول ٠

متسقا مع العالم الذي ، يحرص على تجسيده ٠٠ بينما التزم « صبرى منصور : ببعض اللامع الاكاديمية ، من حرص على مصدر ثابت للضوء، الى حسرص على النسب الطبيعية، الى ابراز للبعية الثالث ، , وكانت تمتيل، لوحيات المشروع بَالْتُرْثُرَةُ الْتِشْكِيلِيَّةً ﴿ تَتُو ﴿ الْعَيْنِ فَى الْلُوحَةَ ، وتتعشُّر فَى عشرات التفصيلات ، وأصَّب حتَّ اللوَّحاتُ سوقًا للمسَّابِح، والقواقع ، والأبخرة: المتصاعد, ة ، والشـــــوارع الغريبة ، والقطط الضالة ، والاثواب إلا 'شفافة ، والاقتشكة المفروشة على الارض ، وربما كان يريد أر ن يثبت قدراته وتميزه على زملائه ، الا انه على أية حال قد تخلص من تلك الثرثرة ، بل انه اتجه اتجاماً يكاد يكون مر مكوساً ٠٠ تميز باحترام المساحات الصريحة ٠٠ كما حاول التخلص من العسامير التي كانت تذكره بالفعان « عبد الهـــادي الجزار ، واكتفى من تلك المرحلة بالشعور الستررسلة ، والكثيفة للنساء ، أما الرجال فلا وجود لهم في عالم , « صيرى منصور ، الا كهوامش باهتة ، ولم يه يتف بالرجرل الا في لوحتين فقط يحملان نفس العنوان : أر راجل ، وأمر أة ، وهلال) نفذهما خلال عام ١٩٧٢ • ويغلم الرجل والمراة مني حالة التحسام كامل ، وفي اللوحتان تظهر سيبيطرة ، المرأة ، ففي لوحة منهما تبدو المرأة العنصر المسيطر على المساحة الاساسية للوحة ٠٠ يذوب في داخلها الرجل ، ويشكنان معا كيانا المسترسل ، الذ ،ى ينحنى ليحتوى الرجل أسفل اللوحة ، ويكمل قوس ا' لهـــــادل الحاني هذا الاحتواء ٠ أنَّما اللوحة الاخسرى فهم ي على الرغم من أن الرجل هو الذي يقسوم

بالاحتواء فان المرأة تبدو في الوضع الاهم ، والافضل ، ويقوم الهلال بنفس الدور في اكمال هذه العلاقة ، وقفل التكوين • ان المرأة – بطلة عالم « صبرى » – غامضة ، تمتلىء بأنوثة فطرية • تغطى شهرها الكثيف ملامح الوجه فاذا رفع الشعر عن الوجه وجدناه وجها بلا ملامح ! وتشكل المرأة والبيت عالما متكاملا ، يندر أن تتركه ، فاذا حدث وخرجت صارت طيفا !

سألته في محاولة الاستبار نفسى: لماذًا تكون المرأة البطل الاول في لوحاتك ؟ صمت قليلاً وجعل يفكر ، ثم قال في حيرة : لا أدرى !

المعرض الاول بقاعة اختاتون عام 1977

اقام معرضه الاول بعد تعيينه معيدا بكلية الغنسون الجميلة بالقاهرة بثمان سنوات • في هذا المعسوض ظهر عنصر الطائر المحلق ، والمسيطر ، أو السساقط ، كما استمرت باقى المفردات : الشسم الكثيف المسترسل ، والمنتشر ، له نهايات تشبه أطراف الاخطبوط • الملاءات البيضاء تغطى أجسادا أو تلتف حول وجه دميم ، وتنتشر في كل اللوحة لتصنح وسادة فقيرة لجسمه عأر ، وملاذا لطائر يسقط ، أو مسرحا لاداء طقس خرافي • قال :

وجدت احدی شقیقاتی مغطاة بملاءة بیضاء ، وعسرفت انها ماتت · کانت جسدا صغیرا ، صامتا ·

اختفت الحادثة ، وبقيت ذكرى الملاءات البيضاء مفردة رمزية صاحبته في رحلة فنية لا تقل عن عشر سنوات! في المعرض ٠٠ تتساوى المتناقضات ٠٠ يتســـاوي (صوت النعى ، وصوت البشير) فالحى ، والميت الطائر المنقلب على رأسه ، الراقصة الذاهلة ، الوجوه الهساريه فى الشعر ، والهارية من الملامح ، كل هذا يبدو متحجراً ، قال : كنت أحب صمت القرية ، وصمت الاشياء ،

أما سطح اللوحة فقد كان ولا يزال مشسبعا بطبقات من الالوان تتراكم فوق بعضها البعض بعجائن ليست سميكة وفي تراكهما تتخلق الدرجات اللونية • ناعمة • ضبابية متخففة من تأكيد البعد الثالث ، واللوحات تبدو متخلصة من فلول الاكاديمية ، والشكل متوازن في مسستوياته المختلفة •

لا يسحبنا الى العمق بشدة ، ولا يدفع بنا الى الخارج • هذا التوازن الذي يحرص الفنان على الاحتفاظ به ليس فقط في الدرجات اللونية • ولكن في تكرويناته • فعلى الرغم من الموضوعات ذات الطابع المساوى فان التنظيم السكوني للعناصر ، والدرجات اللونيسة الباردة التي تصطبغ بالرمادية تجعلنا نتقبل بغير مرارة ، بل بمتعة • • ما نشاهده • فهو في كل لوحاته لا يستفز فينسا أية انفعالات • • مبالغا فيها •

البعثة من ٧٤ - ١٩٧٨

ازداد تحفظه في الاجابة عندما سألته عن هــذه المرحلة التي استمرت نحو أدبع سنوات أمضاها في أسبانيا ابتداء من عام ١٩٧٤ ، والتحق خلالها بجامعة ســان فرناندو ، أقام خلالها معرضا واحدا ، على عليه بقوله : ان العين الاوربية لا تتذوق ــ فيما يبدو ــ أعمالي

ذات الطابع الشرقي • وهو يختلف في هذا عن العديد من الفنانين المصريين الذين تكيفوا بالبيئة الجديدة للسدرجة التي تبنوا فيها النموذج الاوروبي ، وقد نجح بعض هؤلاء في الحصول على عديد بمن الجوائز بالخارج ، أما « صبرى منصور ، فهو من الفنانين الذين لا يستطيعون الابداع خارج بيئاتهم ، فأينما رحل ، طاردته ذكريات القـــرية القديمة ، وكان طبيعيا ألا يجد أحلامه القديمة في البيئة. الجديدة ، فاكتفى بالدراسات التقليدية من أجل الحصول على شهادة جديدة يحصل بها على لقب (دكتور) ، وأن يتأمل ما شاء له من كنوز الفن في مختلف المتساحف ، وانجازات الغنانين الاسبان الذين انبهر بمستوى أدائهم الفني ، وبدلا من التـــكيف ، ثم التبني لما يطــــرحه الواقع الجديد ، ارتد أكثر فأكثر الى التعلق بذكريات القرية ، ودراسة الفن المصرى القديم ، وترددت مفسردات الهلال ، والمرأة ، والطائر في لوحاتُهُ باسبانيا • الجُـديد الذى حدث هو التحول عن الرمادية الفساربة للزرقة الى درجات دافئة من الاصغر والبنى • كذلك ازدادت التراكيب الهندسية ، وان لم تخرج عن الخطوط الزاسية والافقية . أما في معرضه الاخير الذي أقامه بالمركز الثقافي الإيطالي فقد اختفت مفردة الطآئر ، ولم يظهر الا في لوحة واحدة بعنوان (حفل راقص في ضوء القمر) ٠٠ ولا يكاد يرى للوهلة الاولى لاقتراب درجته اللونية من درجة الخلفيسة والبيوت ، والنخيل ، أما زمن اللوحات فهو ليسل خاص جداً ، لا أثر فيه للون الاسود الصريح ، بل انتشار وسيادة للالوان الزرقاء والخضراء ٠ أما الاضباءة فقمرية ٠ باردة ٠

والظلال مفاجئة · مهيبة · متحررة من ثبات الضوء مستفيدة من (التكميبة) التى قدمت العون فى التراكيب النحتية ، وتنظيم حركة النور والظل ·

البشر ١٠ والساخيط!

أما اليشر ، وبالتحديد ٠٠ المرأة ٠٠ فقلا تحــولت عن طبيعتها البشرية وصارت حجراً! • • بلا ملامح • ذاهلة • مشبوعة بالامتلاء الحسى · وقرية « صبيرى منصبور » مستحورة ، وستاحرة ، بالضوء القمرى الازرق ، وهي مهجورة الا من النساء، ومن بطة واحدة ، وجزء من حيوانّ لعله بقرة ! ، واختزلت القرية الى نوافة متراصة • فى كل نافذة يطل هيكل امرأة ، أو جزء منها • تتمدد النوافدُ وتتنوع ٠٠ لكن تظل كل نافذة لا تتسم الا لامرأة واحدة فِاذًا مَا قَدِيرُ لَهَا الفِنَانِ أَنْ تَتَحَرِّرُ مِنْ النَّآفَذَةُ ، فَأَنَّهُ عَالَبُهَا ما يجعلها تطير في صلورة طيفية تذكر بحكاية ظهور السيدة العَذْرَاء كَمَا فَي لُوحَةً ﴿ الرَّوْيَا ۚ) ، وَاذَا قَدَرَ لَهَا أَنْ تَسَيَّرُ ، فَيَحْفُهَا بَاضَاءَةً ضَبَابِيلًا ، وتَبَدُو فَي خَفَةً الريشة . • تكاد لا تلامس أطرافها سطح الارض • ولان الفنسان لا يعنى بتسجيل الواقع ، فان الدلالات المباشرة تختفي ، ويصبح العنصر الواحد شسفرة تتضمن كل الازمنة ، وتتسسم للايحاءات المتآلفة ، والمتناقضة معا ، فبيوت القرية معابدً خيالية • ونخيله حراس لها •

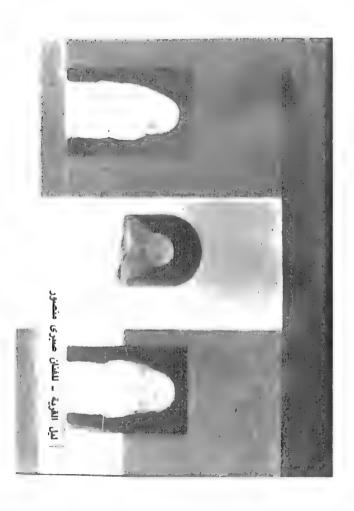
ان نظرة الى الصياغات التشكيلية التى حققها « صبرى منصور » فى معرضه تجعلنا نكتشف اننا أمام فنان يحاول اكتشاف قوانين مختلفة للتصميمات غير ما تعلمناه من

أسس التصميم الاوروبي ، في الوقت الذي لِا يقطع فيه الخيوط مع انجازات الفن الحديث ·

لقد كشفت الفتوجات الاستعمارية الاوروبية للفنسان الاوروبي احتياجه العميق لحلول جمالية جديدة بعلا من تلك التي استهلكها منذ الكلاسيكية حتى عصر النهضة ، فلجأ الى فنون الشرق الاقصى ، وفنون الحضارات الشرقية في مصر الفرعونية ، ومنطقة الهلال الخصيب ، كما لجأ الى أفريقيا ، والى رسوم الكهوف ، ورسوم الاطفال ، بل رسوم المجالين ، ولولا موجة كليمنجارو للفنسان الياباني وموكوساى ، ما كانت التأثرية ، ولولا القنساع الافريقي ما ظهسرت التكعيبية التي أحدثت انقلابا هاما في فن التصوير ، والتي يعدها بعض النقاد المولد الحقيقي لبهاية المن الحديث ، من هنا ودع المنان الاوروبي المعاصر كل القن الحديث ، من هنا ودع المنان الاوروبي المعاصر كل ثراث أسس التصميم الاوروبي ، وتجاوز حدود التصميم داخل اطار الى نسسسف اللوحة المؤطرة ذاتها ، وابتسكار داخل اطار الى نسسسف اللوحة المؤطرة ذاتها ، وابتسكار شكال متباينة لا تلتزم بالإطار الخارجي التقليدي ،

ان تصميمات « صبرى منصور » الخطية ، يسيطة ، بل تبدو فطرية • بينما نسيجة التصويرى مركب ، ويحتاج الى درجة عالية من المهارة ، والخبرة لكى ينجز • وهو يميل الى النظام المسديد فى ترتيب عناصره ، ويكاد يلتزم بنوعين من الخطوط فى هذا النظام ، الخطوط الراسية ، والافقية ، ولا يستخدم المنحنيات الامن أجل تلطيف صرامة الخطوط الهندسية • فالقرية تظهر فى شسكل مستطيل يحده من جانبيه نخلتان أ وقد تبدر القرية أشبه بقلعسة ذات مستويات أفقية متلاحقة ، وقد تشبه صندوق الدنيا والشخوص يظهرون فى حالة تتسابع يذكر بالرسسوم

الفرعونية • وعلى الرغم من سكونية التصسميم فان حركة الضوء القمرى المؤداة باتقان مبهر ، والظلل الحادة الهندسية ، وكذلك الإضاءة المفاجئة التي تذكر باضاءة (رمبرانت) ، وحوار اللون الطوبى مع الالوان الباردة • كل هذا يمكس الآية ، فيحيل السلكون المفاعرى الى حركة ، وحيوية ، وتوتر ، وهو لا يكاد يترك جزئية صغيرة • سواء كانت شكلا أو مساحة ، الا وأعطاها حقها من عجينة اللون المؤداة بروح النساج ، ويظهر طابع النسييج اكثر في اللوحات المرسومة بالحبر الصليقي ، وبعض الاحبار الملونة •



انجى اقلاطون .. والبحث عن الجذور

تشكل رحلة الفنانة (انجى افلاطـــون) الفنية ، حتى الآن ، سميا يثيوبيا نحو الجذور المصرية ، العربية ·

أمسكت سُــالاح الفنان ، وسلاح السياسي الوطني ... وقرزت بهذين السلاحين أن تمزق عزلة الجـو المخملي. المفروض عليها بحسكم المولد ، وأن تنتمي بكل كيانها الى القضايا الوطنية في مصر والعالم العربي .

مزقت الشرنقة التي كانت تحول بينها وبين (البديهيات) كالتحدث باللغة العربية ، مثلا ! • فقد ظلت حتى الثامئة عشر من عمرها لا تعرف شيئا عن لغتها الاولى • كانت اللغة الفرنسية ، التي تتحدثها البرجوازية الكبيرة المصرية المسلمة ، هي لغة حديثها البوهي ، واحيطت في البيت ، وفي مدرسة الليسيه فرنسيه ، وبين أقربائها وقريباتها بجو أوربي ، وكان من الطبيعي أن تستسلم لهذا المناخ ، يجو أوربي ، وكان من الطبيعي أن تستسلم لهذا المناخ ، تحولات لم يتوقعها أحد ، التقت بنسوعية من المثقفين تحولات لم يتوقعها أحد ، التقت بنسوعية من المثقفين الوطنيين أسهموا في تشكيل وعيها بالتنساقض الحاد بين الكسل المخملي • الشره • الشرس • وما شسئت من كل التناقضات الشريرة لاقلية متعالية في المجتمع المصرى ، والقهر لغالبية عظمى من أبناء الشمع ، بالإضافة الى قلقها الفطرى ضد كل ما هو جامد ، ومتسلط •

كل هذا قد أسهم في صوغ شخصية قوية ، وفنسانة متميزة في الحركة التشكيلية المصرية •

كانت طبيعتها القلقة ضد أى دراسة ذات طابع مدرسي جامه ، وحرصها المبكر على التعبير عن ذاتها أهم منَّ التعرفُ على الادوات الفنية التي تعينها على تجسيه هذا التعبير . كان والدها عميدا لكلية العلوم يستشف فيها الميل للفن. فكان يقدم لها بعض الستنسخات العلمية لتنقلها • فكانت تستجيب مرة ، وتنفر مرات ، ليس لانها لم تكتسب بعد مهارة الرسمامين العملميين ولكن لان طبيعتهما لم تسميح لها بالصبر على الغاء الذات ، وأن تتحسول الى عين خاليةً من الانفعال كعين الكاميرا • • وكانت تفضَّ ل أن تمضى الساعات في رسم قصص للاطفال ، كانت من تأليف شقيقتها الشاعرة وأشرت بعض هذه القصص والرسوم في نشرات محدودة • ورأت والدانها أن تلحقهــــــا بمرسم لفنان أكاديمي الا انها لم تستمر • ولم تتمكن من الامساك بيداية الخيط الا عندما ساقتها المسادفة الى فنسان كبير هو الفنان (كامل التلمساني) وكان أحه أعمدة جمساعة (الفن والحرية) ، وهي التّي كانت نقطة التحسول في الحركة التشكيلية المصرية ، في الاربعينيات ، فقد حررت الحركة الفنية من الجمود الاكاديمي ، وفتحت الطـــريق لتيارات الفن الحديث ، ولم يكن هدفها السماح بغزو الفكر الاوروبي لمصر ، ولكن محاولاتها كانت أقرب الى تمصمير تلك التيارات ٠٠

كان الاستاذ فقيرا فقرا غير انساني ، وقد استخف بالدعوة للتدريس لفتاة من علية القوم ، تسعى لدفع السام عن نفسها ، وطلب منها في البداية رسم لوحة ليراما في اللقاء القادم ، ويحدد على أساسها أن كانت تسستحق الاهتمام ، أو تظل المسألة في منطقة (أكل العيش) ، غير أنه فوجيء باللوحة التي رسمتها ، فقد كانت النقيض لكل ما يراه في حياتها ، كانت لوحة رمزية تصور فتاة تقاوم للتخرج من جوف شسبجرة الحساصرها النيران ، وتركت الفنانة الصغيرة لنفسها العنان ، فتحركت فرشاتها بحيوية وجرأة لا يشوبها تردد ،

انبهر الاستاذ بتلك الشحنة التعبيرية ، واكتشف خطا تعجله في الحكم عليها ، وأيقن أن في داخل شكلها الرقيق بركانا مضادا لقهر الانسان وحساره ، ورأى أن من واجبه المتاية بها ، فدرس لها تاريخ الفن ، وحدثها عن الاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولم يكتف بذلك بل كان أول من قدمها الى الحركة التشكيلية المصرية ، وأشركها في المعرض المثانين المستقلين ، واشتركت في عدد اخر من معارض « المستقلين » ابتداء من عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٤٥ ولوحات تلك المرحلة أقرب الى المذكرات الرمزية لفتاة وطالعتنا اشجار تقاوم قيودها ، كان يبدو على الاسسجار ، وخلعت عليها حمومها ، وأحلامها فيئة الانسان الحقيقي ، وهو يدخل معركة شرسة من أجل البقاء ، أما ألوانها فكانت قاتمة ،

وأعلن النقاد عن مولد فنانة جديدة • واتسم أسلوبها الغنى بما اتسم به أسلوب جماعة « الفن والحرية » ،وهو الاسلوب السيريالي ، وإن جنحت لوحاتها إلى الرمزية اكثر •

وظلت متعلقة بمفردة « الشبجرة » وهي احدى مفردات « ابجدية » الفنانة التي ظلت تصاحبها حتى اليوم ، مع

تباين في المستوى ، واختلاف في وجهة التعبير الفني •

كانت الشجرة في البداية تحمل هيئة ، وصسسفات الانسان ، وكانت أحيانا ترضى بأن تكون سسندا له ، كأن تكون من مجبأ له يقيه من شر مؤكد ، ولم تكن تلك الشرور مجود مخاوف عامة ، أثارتها الحرب العالمية الثانية ، ولقد كرست لوحات تلك المرحلة للتعمير عن ذلك الخاص العام : الخوف ، الصراع من أجل

قد تمر بالفنان ، سواء كان فنانا كبيرا أو ناشسنا ، لحظات ينتابه فيها الشك في جدوى الفن ، وقد يفترسك الشك ويصل به عند حالة النفور ، وربما الانصراف الكامل عن ممارسة الفن ، فاللوحة ، بطبيعتها ، لا تقتحم المتلقى ولا تغير شيئا بداخله قبل استئذانه ، وعليه أن يقبل عليها أولا ، ويفتلح لها طريقا لقلبه وعقله ، وأن يحاورها محاورة الحرد للحر! ، فاذا قبلها ، فهذا يعنى أنه تبرك طريقا لاضسافة الشيء الكثير أو القليل لذوقه ، وهو لن يتغير بين يوم وليلة ، ولكن قد تطول المسألة لسعوات ،

وحدث للفنانة (انجى) أن توقفت عن ممارسة الفن عندما مارست العمل السياسي الوطني ، وذلك في أعقاب الحرب العالمية الشائية ، فرات أن لغة الرغيف أكثر بلاغة للبطون الجائدة ، وسافرت في المؤتمرات الدولية للدفاع عن حقوق المرأة ، وقد كانت من أوائل السيدات المصريات اللاتي سافرن في مؤتمرات نسائية عالمية بعد الحرب العالمية الثانية ، ورأت أن الكلمة المكتوبة ، أكثر فعالية من اللوحة ، سريعة الانتشرا والتأثير ، فألفت كتبا ثلاثة ،

الكتاب الاول عام ١٩٤٧ بعنوان: « ثمانون مليون امراة معنا » كتب مقدمته د م طه حسين ، والكتاب الثاني عام ١٩٤٩ بعنوان: « نحن النساء المصريات » كتب مقدمته عبد الرحمن الراقعي ، والكتاب الثالث عام ١٩٥١ بعنوان « السلام والجلاء » ، والكتب الثلاثة تبثل صرحة احتجاج ضه الكرامة المهدرة للمراة المصرية وتحفزها للمقاومة ،

ولعل تداخل « الخاص » و « العام » في شـــخمنية الفنانة و انجى أفلاطون ، يكون نموذجيا بين فناناتنــــا وفنانينا المصريين ، والمسرب . كانت تدافع عن كرامتها الشخصية في نفس الوقت الذي تدافع فيه عن كرامة المراة المصرية " كأنت حريصة ، خلال مرحَّلة الشـــبأب ، على تبزيق الشرنقة القوية المحكمة حولها من قبسل الاسرة ، وأيضا ، الطبقة التي انتمت اليها بحسكم المولد ، فسكانت تسمى للتحرر من هيمئة الاسرة عليها ، فمارست أعسالا لا علاقة لها بالفن ، مثل العمل في معمسل طبي للتحليل ، كما قامت بتدريس اللغة الفرنسية في مدرسة الليسيه فرنسيه ،وذلك من أجل الاستقلال الاقتصادى ،واستعادت ثقتها التي احتزت بدور الفن ، وعادت للرسم « أكثر حرارة ، وحماسا ، وتركت العمل بعه زواجهماً من أحدً رجال القانون المستنبرين ، والمتفهمين لطبيعة الغنان ، هو الاستاذ محمد محمود أبو العلا ، وتمكنت من التفرغ للفن كما التحقت ببعض المراسم ، فالتحقت بالقسم الحر بكلياً الغنون الجميلة بالقاهرة ، كما التحقت بمرسم « مارجو فيون » ، ومرسم الغنمان « حامد عبد الله الذي هاجر الى فرنسا بعد ذلك ، كمسا صاحبت الفنانة « بورشسار سميكة » في جولاتها في الريف المصرى ، ورغم تعدد أساتذتها ، فإن أستاذها الدائم كان وما يزال : « الطبيعة المصرية » ،

أقامت معرضها الاول الخاص في شهر مارس عام ١٩٥٢ بقاعة « آدم » بشارع سليمان ، وكان ذلك في أعقساب حريق القاهرة ، وفي نفس العام الذي حدثت فيه ثورة يوليو ولقد حاولت إيجاد صيغة فنية متوازنة للعمسل الفني ذي الصبغة الاجتماعية ، والسياسية ، غير أن أعمال المعرض السمت بنبرة عالية من المباشرة و دارت موضوعات المعرض حول و المرأة ، المفتيرة ، المفتيرة ، المقهورة من كل جانب : الاقتصاد ، والسياسة ، والرجل ا والمعرض صرخة احتجاج ، نلمسها من عناوين اللوحات : (الزوجة الرآبعة) (روحي أنتي طالقة !) كما قدمت لوحات عن شهداء ١٤ نوفمبر (شهداء قناة السويس) و

لقد التقطت نماذجها من قاع الواقع المصرى • أما أسلوبها الفنى فقد اتسم بالاداء التعبيرى: تحريف الشسخوص ، والمناصر من أجل ابراز ، وتأكيد الجوانب التعبيرية ، اللمسات ذات طابع انفعسالى ، لابنسائى • الالوان داكنة مقبضة أحيانا ، البعد الثالث غير مؤكد ، وخاصية البعد الثالث المخفف ، أو غير المؤكد ، ظلت تصساحبها فى كل الثالث المخفف ، أو غير المؤكد ، ظلت تصساحبها فى كل مراحلها الفنية ، وان عولجت بطريقة أكثر نضسجا ، كساسترى فى مرحلة من مراحلها ، أطلقت عليها عنوان (الضوء الابيض) •

كان الانسان في هذا المعرض ، بهيئة الواقعية المحرفة

هو المحور الاساسى ، أما العناصن الاخرى فمجرد هوآمش أو عناصر مساعدة ، وان تغير موقع « الانسان » « الغرد » فيما بعد ، مندمجا في أعمال جماعية ·

ولقد استقبل المعرض في مصر استقبالا جماهيريا ، كما احتفى به النقاد بالصورة التي دفعت بأسرتها الى اغرائها بالسفر الى باريس لدراسة الفن ، وأيضا لابعسادها عن التورط في العمل السياسي ، الا انها رفضت هذا الاغراء، خوفا من أن تصبح (خوجايه) ، فلقه كان الطريق الى أن تكون (مصرية) أعسر من اندماجها في المجتمع الاوربي بعكم النشأة ، ولهذا حسمت القضية بالبقاء والاندماج في العبل السياسي الوطني *

كان الفنان المصرى الكبير ، الفقير « كامل التلمسانى » هو أستاذها الاول ، وكان الفقير العالمي ، الفنان « فان جوخ » هو أستاذها النسانى : القبرة على أن يهب حياته للفن ، فى مناخ لم يتم لعبقريته أن توضع فى موقعها الصحيح ، فدفع الثمن غاليا ، وعاش حياته المأساوية المعروفة ، الا أنه وهب البشرية فنا ، أسهم به اسهاما فاعلا فى تشكيل حركة الفن الحديث الاوروبي ، وجذبها اليه ، ثانيا ، على مستوى الفن : ذلك الاعصار الذي تتشكيل به اللوحات ، اللمسات المنفعة التي لا تقف أمامها سعود ، حركة اللوان الكثيفة ، العنيفة غير المترددة ، ثم تلك الالوان الصداحة التي لا تعترف بالسكون ، كل شيء متحرك سواء كان جامدا بطبيعته أو متحسركا ، ليخلع على الجوامد ملامح الانسان ،

ان « فان جوخ » يختلف ، كما هو معروف ، عن بقية الفنانين التأثريين الذين لا يعنيهم سوى الضوء • بلا رموذ وبلا احتفال بالجانب التعبيري • وقد اتخذت من توجهاته الى الريف المسمس مصداقاً لعشقها للريف المصرى ، فكان الريف هو ساحة معركتها الجمالية ، والتعبيرية لاكتشاف الضُّوء ، والتعبير عن الانسان : العمال والفلاَّحيُّن والفلاحات ولا تكاد لوحة من لوحاتها تخلو من عنصر الانسان • لقد أنقذها توجهها الى الطبيعة ، والبيئة المصرية من مازق الاختناق في الفنون المعلبة الاوروبية ، كما حدث للعديد من الفنانين المصريين ، فلم تقف عند حدود مفردة واحدة ، أو عدد من مفردات تشميكل أبجدية فقيرة ، تظل تجترها ولكنها اعتبرت الحياة نفسها هي الابجدية التي تنسب منها ممالها التشكيلي • قد تختلف النسبة بين الانسان ، والطبيعة ، وتتبساين مواقع كلا العنصرين من الاخسر ، فالمعرض الذي أقامته عام ١٩٥٩ _ على سسبيل المثال _ كان تأكيدًا لمعرضها الاول من حيث الاحتفال بالانسان الفرد ، فكان يتمركز في بؤرة اللوحة ، وامتلأ معرضها بعمـــال المصانع ، ووجوه الفلاحات ، وعاملات مصريات ٠

الاعتقال ١٩٥٩ والتحول للاعمق

أعتقلت في أول قراد جمهورى يصدر لاعتقال « المرأة » لنشاطها السياسي وقضت في سجن النساء في القناطر المخيرية أربم سنوات ونصف ، والطريف انه في الوقت الذي كانت تسعى فيه أجهزة الامن لالقاء القبض عليها ، كانت وزارة الثقافة والاعلام تبحث عنها لتقدم لها الجائزة

الاولى التي حصلت عليها في مسابقة للمنظر الطبيعي !
وعادت لحصار من نوع جديد : أسوار حجرية وحديدية
حقيقية ، وليست أسسوار وهمية ، أو نفسية ، وكفنانة
رأس مالها الحقيقي : العين : والاصابع ، أزعجها أن تحرم
من الضوء الطبيعي الذي ألفته ، ومناظر القرية المصرية ،
وأزعجها أكثر أن تتوقف عن الرسم ، الا أنها تمكنت من
استصدار اذن لها بالرسم ، وفي تلك الانساء اكتشفت
« شجرة ، خلف الاسوار ، تعلقت بها للدرجة التي أطلقت
عليها لقب « شبعرتي » ، كانت الشبعرة بالخارج تتلقى
عليها لقب « شبعرتي » ، كانت الشبعرة بالخارج تتلقى
تحولات الفصول ، والفنانة بالالوان في الربيع ، باردة ،
وحزيئة ، ووحيدة في الشتاء ،

وكما دفعت عتمة المراسم الفنائين التأثريين الى الفسوء الطبيعي ، فقد دفع المعتقل المقبض الفنائة «أنجى افلاطون» الى نبذ الدرجات القاتمة نهائيا ، والتعلق بالالوان الصريحة الحية ، لقد كان اللون الإخضر خارج أسوار السسجن ، وأشرعة المراكب البيضاء التي كانت تلمعهما على بعد ، ولون السماء الشفاف ، ولون السماء ألى مذه الالوان كانت النقيض لكل ما هو كئيب ، وغبثى ، داخل تلك كانت النقيض لكل ما هو كئيب ، وغبثى ، داخل تلك الاسوار ، في المعتقل ، كانت أمام عالمين متناقضين : عالم خارج الاسوار : المنظر الطبيعي ، أو بمعنى ادق ماتسمع به الظروف الممارية للمعتقل من مقاطع منه ، وعالم داخل به الظروف الممارية للمعتقل من المعتقلات السياسيات وغيرهن وسمت زميلاتها في ممارساتهن اليومية ، كما رسست يعض (البورتريهات) _ لسسجينات عاديات ، تأثرت بسيرتهن الذاتية ، ولا شك أن مرحلة الاعتقال كانت مرحلة بسيرتهن الذاتية ، ولا شك أن مرحلة الاعتقال كانت مرحلة

للنضج : على المستوى الانسانى ، والفنى ، وقد ظهرت ملامحها الفنية المستقلة ، وظهر نسيج لوحاتها بدلك الطابع المتميز ، الذى يشعرنا أننا أمام نسجيات شرقية موسمة، فلمساتها متقطعة وملتوية ، أقرب الى الحروف العربية أو الشرقية ، تشترك جميعا فى كورال لـونى متجانس ، لا يكاد يترك مساحة مها صغرت خالية .

ومن أبرز لوحات المتقل أربع لوحات :

لوحة بعنوان (العنبر) ، عن زميلاتها ، وهي لقطة تمثل العلاقة التشكيلية بين الاسرة ذات الارتفاعات المختلفة ، ذات القوائم الحديدية المتعامدة ، وهي تقيم حوارا بصريا بين الاشكال الهندسية للاعمدة ، ومسطحات الاسرة ، وبين ليونة الاجساد البشرية وحركة الاذرع ، والسيقان ، لم تتخلص اللوحة بعد من عنصر الحكي ، فبين صعود الاذرع وهبوط السيقان ، نلمج بعض السيدات يجلسن ، وتحتضن كل واحدة في حيزها المرئي حكاية من الحكايات ، ثهة كل واحدة في حيزها المرئي حكاية من الحكايات ، ثهة الطابق العلوى ، ولابد أن يكون هذا الطفل قد صساحب أمه السجينة ، كما تلمح سيدات يجلسن في حزن ، بلا حوار يدور بينهن الها صورة الحياة اليومية لجماعة من البشر ، محاصرة في زنزانة تحاول أن تخلق جوا انسانيا في مواجهة القهر ، وإن استسلمت أحيسانا لاحزائه الخاصة ،

وتدين الفتانة تلك القوى المسيطرة ، بتأكيد المسانة البشرية داخل المعتقل ، بتصوير مجموعة من السمجينات في شكل أقرب الى القطيع الحيواني يجلسن القرفصاء في

طابور ملتصقين عن طريق خطوط تقوم بتحسيزيم كتسل السيدات • خطوط أشبه بالسلاسل تقيدهن ، وتحجم من المكانات الحركة ، وفوق رؤوسهن تظهر مربعات النوافذ ، دات الوقع الجامد ، الثقيل ، حيث لنتهى بفتحة الباب ، المنتظرة ضحاياها ، ولقد بالغت الفنانة في نسسبة طول اللوحة الى عرضها الا× ٣٥ سم ، وحسنا فعلت ، فقد قامت حدود اللوحة العليا ، والسفلي بدور ايجابي في الضغط على العنصر البشرى ، وتأكيد المعاناة والحسسار الذي يحياه ،

ورسمت الغنانة عديدا من الوجوه البشرية اتسمحت بالتـــلخيص • والتــــركيز على الجـــانب التعبيرى في الوجوه ، من أهمها لوحة يعنوان (الجالسة) تبثل سيدة تجلس القرفصاء أمام نافذة السجن ، حيث استندت اليها بيُّه ، تتأمُّل: عالما لا نُراه خارج النَّافذة الْمُعتمة ، وتصــــــُل اُلَّفَنَانَةَ فَي هَذَهُ اللَّوحَةُ ، ولوحَّـــات تلك الرحلة الى درجَّة جيدة في اتقان التصميم ، والسيطرة على أدواتها • ففي اللوحة الشمار اليها احترمت المساحة الاسساسية لمسطم اللوَّحة التي تقترب من شكل المربع ٥٠ × ٤٥ سم ، ونجحتّ في خلق حواد مرهف بين ليونة جسه المرأة وصـــادية الاشبكال الهندسية ، وضفرت العنصرين ببساطة ويسر ، وبلا أي افتعال بادخال احدى ذراعيها خُلفُ القضيان، وحملتنا معها للتطلع خارج النافذة المقبضــة • ان الحين الداخلي والخارجي للمكان لا نراه ، لكن يظل الايحساء يه قائماً عن طريق المنطقة الوسطى المرثية أي مساحة اللوحة ذاتها ٠

أبا « شجرة الامل » · نقطة التحول من جهامة الالوان

المقبضة الى اشراقة الالوان الفرحة ، الصريحة ـ فقد كانت لحنها الاساسى •

ومن بين اللوحات التي رسمتها للشسيجرة لوحة بعنوان « شجرتي » رسمتها بالوان صريحة ، متقابلة بين «لاوان الساخنة والباردة ، وتبدو اللوحة في مجملها أشبه بقطعة من الزجاج المعشق مطرزة بثر ثرة لونية من الساخن والبارد تنتصب السسيجرة في رفق ، وتتخلل الافسرع الليئة نقاط الزهور المستعلة بالفرح الاتي ، على أرضية زرقاه ! يشيع في اللوحة جو الفرح والسلام ، والصلح بين العناصر المختلفة : أفرع الشجرة التي تمثل المساود الفقسري للتصميم ، والزهور الساخنة والسماء الباردة ! • • ثم ظهور أفرع النوية للمشاركة في ذلك الجو الكورالي •

الخروج الى الضوء

خرجت الى الطبيعة تنهل من الفسوء الطبيعى ، بلا حواجز ولا أسوار تعوق حركتها ، وعادت الى طبيعتهسا النشطة ، فالفنانة (أنجى) تكاد تكون أكثر فنانات وفنانى مصر حبا للحركة ، دائمة الترحال من مكان لآخر ، تحب أن يكون مرسم الفنان هو الكرة الارضية نفسها ، وكان من الطبيعى أن تكون وراء الرحلة الشهيرة لفنهائي مصر لزيارة السهدا العسال على نفقة وزارة التقسافة التي استضافت حشدا من أشهر الفنانين التشكيلين ، وظهرت لوحاتها وقد اختفى منها البطل الفرد أو النجم ليذوب في الكيان الكل لبقية العناصر : من آلات ، الى أشكال طبيعية ويصير الكل الى واحد ، والواحد منا هو العمل المحموم ،

انها تعود الى ارض الواقع دائما : الطبيعة المعرية بكل معطياتها الجمالية ، والمجتمع بكل تشابكاته ، بأحلامه فى الخلاص ، وتقيم من هذين التوجهين نسيجا واحدا فهى تتغنى بغرح مع الاشجار المثمرة ، وتقدم شخوصا خالية من التشنج الميلودرامى ، قد تخفى ملامح الوجوه للتركيز على حركة الاجساد الحية ، المسساركة دائما فى أغنية جاعية ، أو عمل جماعية ، أو رسمت موضوعا خفيفا أو المقاومة النسائية الشعبية ، أو رسمت موضوعا خفيفا كلوحة « المراجيح » ، فيظل المنهج واحد : البطولة للعمل الجماعى : نقطة التلاقى بين البشر ، والطبيعة ، واللوحة هى فى النهاية قطعة من النسيج الاسلامى الجميل ، ولا يظهر الحزن فى لوحات الفنانة الا عندما ترسم لوحات (للوجوه) ،

الضوء الابيض

حسل غلاف كتالوج معرضها العشرين عنوان (الضوء الابيض) وأعلنت بهذا العنوان عن مولد مرحلة جديدة • والبيض فيها حكمة التجربة ، وان لم تخرج عن موضوعاتها المالوفة : الاشجار بأشكالها المختلفة ، الحصاد ، النساء الا أنها انشغلت بعنصر جمالى ، ليس جديدا عليها ، وان تناولته بأسلوب مختلف • فقد أعطت لمسطح (التوال) بعدا ايجابيا ، بأن أصبح هو الضوء الذي يتخلل النسيج التصويرى ، ولا ينفصل عنه ، وربما تكون الفنانة هنا قد تأثرت بتصوير الشرق الاقصى الا أنها قد اتجهت الى تخفيض ما عرفت به من زحام العناصر ، وأكثرت من المساحات المطرزة ، ومن هنا المساحات المطرزة ، ومن هنا

- 77 -



غروب الشمس في (ابوقرقاص) للفنانية انجيسي افعلاطيون

تأكد دور اللمسة الواحدة فاللمسة لا عودة فيها ، وأسلوبها لا يسمم بالخطأ ، والمراجعة ا ٠٠ بل التأمل والتدقيسق قبل وضم اللمسة على مسطم اللوحة ٠

انخفضت حدة الثرثرة اللوئية الجميلة ، كما ظهرت بعض البطولة الفردية لبعض الاشجاد! • كشجرة « جدور الدوم » التى أنجزتهو عام ١٩٨٠ ، فغى هذه اللوحة تستعيد الفنانة مرحلة شبايها المبكر ، وتعود الى شجرتها القديمة ، ولكن بعد أن تكون قد خلصتها من خشونتها ، وعنفها ، وتنقلها الى خطوط نحيلة • رقيقة وتختفى الابعاد الا من بعدين : الطول والعرض • الا انها لا تصسير على هذا التأمل الهادى * فتعود من جديد الى نمنمتها الاسلامية المحببة ، مع وجود الضوء بهيئته الجديدة ، فتظرز جامعى البرتقال في أوراق الاشجار حيث يبدون كما لو انهم الشمار ، ينطلقون في كل اتجاه ، كما لو كانوا يقدمون رقصة • بهمة ونشاط ، وسعادة • كل العناصر مضفرة ببراعة ، وتضع نقاط البرتقال المنتشرة في ذلك النسيج بحساب •

كم أتمنى أن يستمر هـــذا الفسرح المثبت في لوحات الفنانة-، وينتشر في حياتنا ليصبح « العمل » انجازا مبهجا للناس •

البهجورى .. ووجوه الفيوم

عندما زار المهكر « سارتر » مصر أبدى اعجابه بالوجوه التى رسبها الفنان « جورج البهجورى » لتشابهها مع وجوه الفيوم التاريخية ، وكانت تمثل اللوحات أطفالا بعيون شديدة الاتساع والصراحة ، وهي نفس العيون والوجوه التي صاحبته في مهجروه : « باريس » ، وان تسددت براءتها ، كما تبددت ايحاءاتها الطبقية ، وصارت وجوها متحفية ،

كان طفله ، في مرحلة القاهرة ، فقيرا • كادحا • يكسب لقمته بانجاز مهام هامشية تستغرق معظم نهاره • يوجد ، غالبا ، في خضم الزحام : الموالد والمواصلات ، مسراته متقشفة تبدأ بتدئين أعقباب السجائر ، وتنتهى بلعبة المطوق الحديدي •

يندر أن تبجد في لوحات البهجورى وجها جانبيسا ، فوجوهه تواجهنا مواجهة مباشرة كوجوه الفيوم القبطية ، تحمل نفس اتساع العيون ، والبراءة ، والتساؤل المندهش أخرجها من المتحف لكي يغرقها في زحام القاهرة ، التي عاش فيها الفنان فترة دراسته في كلية الفنسون الجميلة ، وفترة عمله بمؤسسة « روز البوسف » قبل أن يغادرها الى د باريس ، بصورة نهائية ، فيما أطن .

على الرغم من برادة وجوه الاطفال ، ووجوه السسيدات الشبيهات بالقديسة « مريم » فانها كانت تتسم بطابع احتجاجى ، شحلاته المرحلة التى قضاها رسامة للكاريكاتير بمؤسسة روز اليوسف »التى قضاها رسامة للكاريكاتير فمسمت رسسامين من أهم رسسامى الكاريكاتير فى المالم العربى ، وقدمت انتقادات ذكية فى مجال السسياسة والمجتمع ترجع كفة الكتاب فى همذين المجسالين ، وكان عيناه الا على مفسارقة لاذعة ، تمس تناقضسات الواقع عيناه الا على مفسارقة لاذعة ، تمس تناقضسات الواقع الاسماليب الفنية ما يتمنق مع طبيعته ، فاختار الاسملوب التعبيرى ، كما اختار فى نفس الوقت ملامح من الموروث المصرى ، والقبطى ، اختار من الموروث المصرى وسسوح المعاصرة ، بالاضافة الى المعبيرية ، الاسلوب التعبيرية ، الاسلوب التعبيرية ، الاسلوب التعبيرية ، الاسلوب التالعيبى البنائي ،

كانت لوحاته القاهرية احتجاجية ، كما أشرت ، الا أنها توجهت وجهة أخرى في مرحلته الباريسية ، تكشف عنها رسالته الطويلة لى قبل أن أشاعه الاعمسال في موسمه بمدينة الفتون بباريس ، وغرفته الصسغيرة المكدسسة باللوحات والاشياء • دارت رسالته حول تجربته الابداعية قراتها في البداية كمادة علمية أسستعين بها في البحث الذي كنت أسمى لانجازه ، ملتزما برصسه مراحل تطوره وربط انتاجه بالملابسات الثقافية والاجتمساعية للواقع المصرى ، الا أننى بعد قراءتها اقتنعت بأننى كنت سأفسه على القارىء المطريق لمعرفة الفنان معرفة دقيقة ، وحية ،

لو حلت دون التلاقي المباشر بينه وبين القارى •

اذن ، لاترك الفنان يتحدث عن تجربته أولا ، ثم أقدم ما أرى أنه اضافة بالتأييد أو الاختلاف من خلال تحليل بعض نماذج من لوحاته ، وتقديم تعليق ختامي .

خطوات الى عالم اللوحة

يقول البهجورى : « تبدأ عملية الخليق عنه أولا بالبحث عن ملمس • يتحول ملمس الورقة الى بشرة السان أو تفاحة ، أو وردة ا

ان حاسة اللمس عندى تسبق حاسة النظر ا

اخترت لنفسى ملمس الورق الملء بالتضاريس: كقلب الاشميجار النابضة بالحياة ، أو القماش الخارج لتوه من النباتات ، كالكتان مثلا ، ربما أشبه منا الفنسان المصرى النباتات ، كالكتان مثلا ، ربما أشبه منا الفنسان المصرى القديم في تعلقه بخامة الكتسان أول الامر ، أكره الملمس الصناعي كالصلب ، والحديد ، والالمونيوم ، والفورمايكا، والزجاج ، لهذا اخترت الماء بدلا من الزيت لانني كنت أحب المطر في طفولتي (!) سكما تعلقت باللون الابيض ، وانفقت عشر سنوات من عمرى في البحث عن معنى هذا المون (!) انني أبدأ بالملمس ، كما قلت ، لهذا أختار نوعا معينا من الورق يتميز بملمس يشبه ورق البردي أو ورق الالوان المائية المضغوط: « النشساف » ، كما عثرت على نوع من الورق الياباني مصنوع بطريقة « البسردي » في محلات الفنون الجميلة في باريس وهو مصنوع من فروع وسيقان الارز حيث تبدو في خلاياء خيسوط دقيقة جدا وسيقان الارز حيث تبدو في خلاياء خيسوط دقيقة جدا تشبه بشرة الانسسان ، فعندما أسسيل لونا مائيسا

في هذه الخيوط • عندئد تتجلى أمامي بشرة الانسان • تجرى في شرايينها الدماء ، وكثيرا ما أضيف على سلطح الورقة مسلحيات بيضاء من الزنك الابيض الترابي ، وأشعر وقتها أنتى « ماكيير » أقوم بصلبغ الممثل قبل أن يدخل الى حلبة السيرك أو خشبة المسرح ، الا أننى لاأكتفى بهذا بل اننى أحول اللوحة الى « خرقة » مبللة ، أمزقها ، وأختار من بين المزق الجزء اللهى انفعلت به أكشر من وأختار من بين المزق الجزء اللهى انفعلت به أكشر من

قد يروق لى أحيانا أن آبدا بالتمزق ، فاقطع الورقة وهى ما تزال جافة ، تبعدت الورقة صوتا ، أسمعه صراخا ذلك الصراخ يستفزنى ، ويدفعنى الى اكتشاف البعد الدرامي في اللوحة (1) ،

اليس جميلا أن أترك خيوط الارز تخرج من كل طرف من اليقمة الضالة فيبدو الوجه شسيجرة فارعة أو تبساتا شيطانيا أو شرارة لهب ؟!

الحدود والغواصل

لا أحب الحدود الهندسية لاى مسساحة ، ولا أرحب بالزوايا القائمة ، لذلك أتعمد تمزيق ورقة الرسم حتى لا يصبح لها شكل مفروض على ، ويعجم حريتي ، وعندما أضطر للرسم على ورقة ذات أبعاد جبرية فان شكلها الهندسي ينعكس على خطوطي التي أراها استسلمت لقهر الهندسة ، فتظهر الخطوط الافتية أو العمودية كما تظهر

المثلثات السخيفة ، والمربعات الملة ! • • لا اتعاطف آيضا مع « المنظور الثابت » • ان بعد الشكل أو قربه يحسبها الشعور ، والاحساس ، وليس العين الفوتوغرافية المجردة • • وهكذا أتبع طريقتى الخاصة التى تسهوقنى الى طريق أحبه من الخطوط الملتوية • المتعرجة • الفوضوية • • حتى أحصل على الشكل النهائى الذى هو لا شكل أو ضد الشكل • ان هذا « اللاشكل » الذى أحبه هو الذى يقودنى الى العالة المفاجئة في وللمتفرج •

الرسم بالايرة

• • أعود الى الفرشاة بالغة الدقة كالابرة • أرسسم بها كما لو كنت أرسم وشما على سطح البشرة • أبدرب يوميا منذ ثلاثين عاما على الرسم بالقلم الذى يستعمله المعماريون في التخطيطات الهندسية • أرسم في كراريس وصلل عددها الآن الى مائة كراسة • الكراسة بها مائة صفحة • ترافقنى كراسة الرسسم أينما ذهبت : المقهى • المترو • الطعم • الطريق • الرصيف • الحدائق •

افضل التدرج في الدرجات الضوئية بلون واحد على فاتحه هو الابيض وغامقه يتدرج حتى يصلل الى اللون الاسود ، وعند تفاولى لموضوع « دراسة » اعنى بالكتلة حيث ترتفع الاشكال من سطح الورقة المجرد ، وتتحول الى ما يشبه النحت البارز ، أهتم باستدارة خد ، أو صدر ، وبروز أنف ، وارتفاع جبهة ،واستطالة رقبة، واسطوائية فخسلة ، وثقل ساق ، وهكذا تتعدد لدى الاجسام

الصنفيرة والكبيرة • المنزقة يفعل المصادفة مع تحكم وتصرف ووعى ، أى أننى أبدأ فى تخوير شكل ما الى وجه انسانى وأعثر على شكل آخر أقرب الى الذراع ، أو الساق ، أو القدم ،وهكذا • • تتعدد عبدى تلك الاشلاء : «الفتيمة»(١) أضمها أمامى • • متسائلا:

أى رأس تصلح لاى سنأق أو قدم ؟١

قد يروق لى ، أحيانا ، التراكيب المتناقضة ، فالصق رأس طفل بجسد أنثى ، يثيرنى، الانسان ذو الجسد الدنيا صورى والرأس الصغير ، كما تثيرنى المرأة البدينة ذات البطن العسسالية ، والنسديين الحلوبين والرأس الدقيق ، والوجه الطفولى ، الا أننى غالبا أنتهى الى اختيار عساصر متجانسة في اللون والشكل والتعبير ،

فن الكولاج

كل شيء ، كما يقال ، يرتبط بالطفولة ، وقد الدهشت وأنا في الخامسة عندما وجدت الطسمة العربي المعروف يكسو سيقان اشجار السنط في قريتي • كنت أخرج مع أخي الاكبر في جولة على محاذاة الترعة لنجمع بالمطواة قطع الصمغ الهائلة التي كانت تسسسكبها سيقان الاشجار وهي تلمع في ضوء أشسعة الشمس • كانها الذهب ، ونعود في نهاية الرحلة بحصاد وفير من الصمغ فنذوبه في زجاجات بها ماء ، وقد جعلتني تلك المغامرة البريئة أحب فن « الكولاج » • الصق العناصر على مساحات كبيرة من القاش الذي صنعت له ملهسا جديدا يشسسبه ملامس المناصر الادمية الملقاة حولي في المرسم • أختار ساقا مع العناصر الادمية الملقاة حولي في المرسم • أختار ساقا مع العناصر الادمية الملقاة حولي في المرسم • أختار ساقا مع المساحد المناصر الادمية الملقاء المناصر الدمية الملقاء المناصر الادمية الملقاء المناصر الادمية الملقاء المناصر الدمية الملقاء المناصر الدمية الملقاء المناصر الادمية الملقاء المناصر الدمية الملقاء الدمية الملقاء المناصر الادمية الملقاء المناصر الدمية المساحد المناصر الدمية الملقاء المناصر الدمية الملقاء المناصر المناصر الدمية الملقاء المناصر المن

قدم ، وثديا مع رأس ٠٠ وهكذا ٠٠ ومع عملية «الكولاج» تدب الحياة في اللوحة في « هارموني » صمخي معين ، ، ويجعلني أعود الى أصابعي أحس بها ،واربت على الإشتخاص في اللوحة كاني أعرفهم ٠

اللوحات

لنتأمل الان بعض، نماذج من لوحات الفنان « جمورج البهجورى » التى لم تتح لها فرصة العرض في مصر ، كما لم تتح لها شروط الذيوع في المجتمع الباريسي ، ولقسه اطلقت على اللوحات عناوين وصفية حتى لا يلتبس الامر على القارىء •

لوحة « سيدتان وطفل » •

وهي لوحة من مرحلة القساهرة ٠٠ حيث « كان » المحرص على التكتيل المدروس والمستفيد من « التكعيبة المركبة » • أن التكوين يبدو عفويا ، متمسردا على أسس التصميم ، وتبدو اللوحة في مجملها أشسبه بمقطع من لوحة ركز فيها الفنان على كل ما هو عابر ، وكانه يدعونا الى تأمل العابر ، وغير اللافت للاهتمام ، واستخراج الحكمة منها •

ان السيدتين والطفل الضئيل بالقياس اليهما ، والمبعد في دكن ، يتوجهون بالوجوه والايدى الى شيء ما خارج اطار اللوحة ، وينصرفون عن المشاهد ، للمح في اللوحة أصداء لموضوعه الحميم : « الزحام » ، فمساحه اللوحة تضيق عن شخوصها ، فالمرأتان ممتلئتان ، محشورتان حشرا في حيز اللوحة ، وتتوه التفصيلات التشريحية

بدمج ملابس السيدتين وغطاءى رأسيهما ، فتظهران ككائن خرافى برأسسين ، وان كان ذلك الدمج قد أعطاء فرصسة الاستعراض تجاعيه الثياب ، وحركتها المجردة ، أما الطفل أحد الحانه الاساسية القديمة _ فيظهر مقهورا بالاحمال في ركن اللوحة ، يبدو مطروها يذراع السيدة القريبة منه في الوقت الذى يظهر فيه الطفال لاثذا بنفس الذراع الراف اللوحة متقشفة تتجه جبيعا الى منطقة الحيساد الرمادى ،

أما الوانه الزيتية فانه يستخدمها مخففة كعادته لتقترب من المائيات التي يعشقها ويمارسها بصورة يومية بحكم عمله الصحفى ، وربما على حد قوله - بسبب حب للمطر! الطريف أن وجهى السيدتين يشبهان الى حد كبيرا وجه الفنان نفسه!

ربما لمست هذه اللوحة بالذات وترا في سيرته الذاتية . فقد كتب يقول : « أتذكر جدتى الطيبة فأشعر بروحها أمامى ، واتذكرها وهي تخاطبني ، وهي تستند على كتفي الصغير بذراعها في صباح كل يوم أحد ونحن في الطريق الى الكنيسة القبطية في منشية الصدر » .

لوحة ((طفلان ورجل))

تنتمى للمرحلة القاهرية • نفس الثلاثية وأن استبدل الرجل بالمرأتين ، كما أخرج ، كعادته ، الوجوه من المتحف المصرى ليقوم أصحابها بمهام حيوية في المجتمع المصرى الماصر ! • يهيمن « الرجل » بوقفته المتحفية ، واحتلال

بؤرة اللوحة على بقية العناص ، الا أن حسركة يد أحمد الطفلين الى مغرفة قدرة الفول المدمس توحى بأنه البائع لا المسترى ، بينما يقف الطفسل الآخر متطلعا بعينين شديدتي الاتساع .

استخدم « البهجورى » الخطوط الهندسية ، والزوايا القائمة التى أعلن فى رسالته نفوره منها ، كذلك الخط الطولى المفاجى ، والصحاح الذى يحدد جانبا من وجه الرجل وجسده ، وينصف به اللوحة نصفين ، ويشكل مع قاعدة اللوحة زاوية قائمة ، الا أنه يحاول تلطيف هذا بالمنحنيات ، وخاصة المنحنى المتد أسفل ذقن أحد الطفلين ممتدا الى ما فوق رأس الطفل الآخر ، وشحكل بهذين الخطين المتقاطعين مراكز جذب رباعية تتفاوت فى الاحمية: الوجوه الثلاثة ، وقدرة الفول المحتضنة بفوهات زجاجات مستلزمات المفول!

لوحة ((رجل وامرأة))

وهى من مرحلته الباريسية ، وتعكس اللوحة موقفسا انقلابيا من موضوع « المرأة » مع احتفاظه بموقفه الاسلوبى بل حافظ على العديد من عناصره التعبيرية السابقة ، فلا يزال محتفظا بجو « الزحام » ، وكذلك الوجوه الكنسية وان اقتربت أكثر من وجوه العسرائس المصنوعة ، ان امرأته « القاهرية » التي كانت أما أو قديسة صارت الآن مادة للهو والعبث ،

يقول جورج: (أميل أكثر الى نجمة أفسلام البورنو، والسكس شوب!) والراقع أن هسده النجمة التي يمكن مشاهدتها بوفرة في قاعات عرض شسوارع البغساء في ياريس : شارع « بيجال » وشارع « سان دوني » لايحفل بها غير القادمين من العالم الثالث !.

يظهر في اللوحة رجل وامراة بالاضسافة الى عديد من اشباح شخوص تشكل خلفية لبطل اللوحة ، وتشسترك مع سبيادة اللون البنى المحروق في تشكيل المناخ التعبيري للوحة ، أما يطلا اللوحة فيواجهاننا يوجهن متحدين ، وان انفردت السيدة باضافة تحد آخر هو سيقانها المتلثة ! .

كوحة : وجه

يذكر هذا الوجه بنسجيات الفن القبطى ، يحمل الوجه المرهف نفس خصائص وجوه الفيوم ، ان المسلمات المؤطرة للوجه تتبادل مع الوجه جذيا ودفسا ، تارة يكون الابيض خلفية لوجه حددته المسادفة ، وتارة يكون الفنة لا تسمع الا بهذه المساحة الكافية لصلفة هذا الوجه المتحفى .

لقد نفذ البهجورى عديدا من تلك الوجود ، قال عنها : (طللت لفترة طويلة أرسم وجوها وشـخوصا أنسانية بلغت أكثر من الآلف ، كنت كأنى أحضر أرواح أهسلى وأقاربي وأجدادي على الورق !)

في المرحلة القاهرية كان البهجوري يتجول بتلك الوجوه في الاحياء الشعبية ، والاعمال الطفيلية ، والملابسات الانسانية القاسية لتكون شاهدا على العصر ! ، أما الآن فهي « مجرد » وجوه أو مقاطع من وجوه تتناقض ، أحيانا مع خليفتها ، وتذوب غالبا ٠٠٠ لشعوبها ٠٠ في مساحة الورق الابيض ؟

صورة شخصية للفنان

على النقيض من الوجه المتحفى السابق الشمساحب وللمالعنا وجه الفنان نفسه بأكبر قدر من الصراخ: الخطوط الحادة القاطعة . التحريف اللاذع للملامح . والاصماغ الحمراء وتحريف المنظور وصار الوجه قرصمانيا شريرا ولكي لا نشاهد غيره فقد احتل أغلب مسطح اللوحة فلا مفر عندئد من مواجهته أو ازاحته والا أن هذا الوجه يحسد خبرة الفنان الطويلة في استخدام أدوات الرسم ويتمثل ذلك في الخطوط البلغية البارعة و فلا ثرثرة على الاطلاق بل وصول الى الإعداف بأقصر الطرق المكنة الخطوط المستقيمة و

تجريد

نفذ البهجورى عديدا من اللوحات التجريدية التعبيرية واختلفت مع بقية لوحاته التسيخيصية في العساصر ، وانققت معهسا في جوهر منطقه الفني ، فمسا تزال ركائز لوحاته قائمة : الزحام ، عفوية التكوين ، الحيل الفنية البريئة ، الاستعانة بالاسلوب التكميبي • الجسيديد هو خروج اللسون من منطقة الحيسساد ، والتلميح الى منطقة الصراحة الزاعقة أحيانا ، واختفاء التدرج الضوئي ، الا أن لوحاته التجريدية تشف عن أصولها الواقعية • • غير أنها ما تزال في تقديرى ، في طور التجريب ولم ترتفع الى قابة أعماله الإخرى •

لوجة : حصان

ترتفع قامة « البهجورى » عناها يتعامل مع أدوات الرسم: السنون المدببة والاحبار، ومن أجمل لوخاته بها لوحة بعنوان: « حصان » • تتجساد فيها البراعة ، والحساسية ، والخبرة الطويلة ، وحياوية الحواد بين الخطوط المؤطرة للحصان والخطوط الرشيقة • الدقيقة ، الداخلية ، والقدرة على تجاوز الوصف الخارجي الى الإيحاء والحالة هنا هي الدفاع الحصان الى الإمام حاملا ما يشبه الفارس •

الختام

ما ان احتوانا المكان حتى صفعتنى الفوضى الشاملة : النفايات الخشبية • الحديد الخردة ، الاسلاك ، الاحجاد ، الاوراق ، مقاعد قديمة ملقاة حيثما اتفق • هل دخل المكان، قبلنا ، مجموعة من الفتوات ؟!

كان عليناً أن تسير في حدر نتخطى الحسواجر الى أن وصلنا ألى جنساح جورج البهجورى ا تلك أذن مراسم الفنانين في مدينة الفنون بباريس !!

مراسم بلا أبواب ، أو أعمال فنية ، الا أن « جورج » ثبهنى الى ان أصحاب المراسم فنسانون من جنسسيات مختلفة ، يتمتع بعضهم بقدر لا بأس به من الشهرة ، وأن ما أشاهده الآن من فوضى عابثة ليس الا أعمسالا فنية جريئة ! • وحزنت لفناننا المساصر • • حيث يظهسر كل التاجه الفتى : تشخيصه ، وتجريده ، وتشويهه • • منتميا



امومة : للغنان جورج البهجوري

الى عصور القرضت • أذركت الزعاجة فلم أخفف عله بل أبديت اعجابى صراحة بمرحلته القاهرية وقضيلها على مرحلته الباريسية • هنا تذكرت المثال العظيم « مختاد » والرعيل الاول من المصورين ، الذين سافروا الى باريس في فترة من أخطر هراحل التحول في الفن الحديث ومع ذلك لم يقلدوا بل لاذوا بالمنابع القومية • أتصبور أن مختار » كان يمقدوره ركوب الموجه ، فقعد كان يمتلك من البراعة ما يمكنه من انجاز أعمال نحتية تحاكي السائلة من الاساليب ، الا أنه أدرك أن اضافته الحقيقية لن تكون الا في وطنه ، أولا لان وطنه يحتاج الى عبقريته ، ثانيا لان أوربا الغربية لن تسمح لفنان تشكيلي عربي بالانتشار العالمي مهما كانت عبقريته •

عن الدين نجيب .. بين فن "المستوى" وفين "التأثير"

اولا ٠٠ عن الانسان

يذكرك اسمه بالمعارك !

لا يكاد يخرج من معركة حتى تراه مستعدا لاشستباك جديد !

كتب القصة القصيرة ، ومارس فن التصوير ، وغرق فى العمل الجماهيرى ، وكتب النقد التشكيلى ، وهو فى كل معال من تلك المجالات كان يقاتل من أجل فرض ما يعتقد أنه صواب ، وكان طبيعيا أن يتعرض للكثير من العسف ، واضحطراب الامن ، وتبديد المديد من اللوحات ، بل الى المصل من الوظيفة ، ولقد شهدت الصححافة وقتها مبارزة كلامية بينه وبين رئيس هيئة الفنون الجميلة الفنان عبد الحميد حمدى ، لم يوقفها غير رحيل رئيس الهيئة ، وعودته الل الوظيفة !

ان مجال الابداع عنده ، ومجال العمل الجماهيرى توحدا في هدف واحد هو « الاتصل والتأثير » في الجماهير ، فلم يعنه ، فيما أظن ، أن يكون فنانا شاملا ، موهوبا بقدر ما يهمه أن يحقق دف التلاقي ، وسخونة الصراع! ، لهذا كان ينتقل من مجال لآخر دون أن يفقد توازنه ، وحرارته ففي الوقت الذي كان يعمل فيه مديرا لقصر تقالفة كفر

الشميخ استغرقه العمل الجماهيرى ، وانصرف أو كاد ٠٠ عن ممارسة أي لون من ألوان الفن التشكيلي أو الكتابة ، للدرجة التي تظن معها أنه وجد خلاصه ، واسسمتقر على اختيار ، فاذا به يفاجئك بعد انتقاله الى الاشراف على القصر التاريخي « المسافر خانة ؟ بالاستعداد لمعريض ، واندماجه في الرسم، وقتالة منذ اللوحة الاولى ضد الاساليب الفئية لفناني القَصر الراسخين ! يستفره الهدوء ، ويحسركه الحماس الدائم الاشتعال ٠٠ رغم ضغوطه الصحية! عرفته منذ سنوات بعيدة عندمًا كنا طلب ــ في كليــة الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت تجمعنا اربعض الزملاء من جيلنا القراءات المشتركة في الادب، والسمياسة، والْغَرَفُ الضيقَة ، والفقر ، والصَّعلكة ، وتجمعنا الاحــــلام التي لم يتحقق منها شيء ٠٠ بل تحقق معكوسها ١ اختار وهو ما يزال طالبا في الفنون الجميلة الانحيساز الى شرائح الفقراء ، وتغنى في لوحاته وقصصـــــــــــ بالفلاح المصرى ، فكان مشروع تخرجه أقرب الى القراءة التشكيلية لراوية « الارض » لعبد الرحسين الشرقاوي ، واذكر انه قُوبُلُ وقتها ببعض الملاحظات الاعتراضية على المشروع ، فقد اعتبر البعض لوحاته أقرب الى السرد التوضيحي ، وعلى الرغم من أن تلك الملاحظات لم يجانبهــــا التوفيق فانهــــا أسهمت ـ أعنى تجربة مشروع التخرج ـ في تشسمكيل ملامح ميزته عن بقية الغنانين المصريين. أ فلم يَكن«المشروع» مجرد مناسبة عابرة سجل بها انحيازه ، بل انسا نلمس تأكيدًا لهذا الانحياز عبر معارضه اللاحقة ، ويمكننا إلآن ، وبعد مرور تلك السنوات على اسهامه في الحر كة التشكيلية بصورة جادة أن نقرر أنه يقدم « النقيض » لكال المطسروح

فى الساحة ، وقد اختلف الكثير من الفنانين المصريين مع نتائج « عز » ووصفوا أعماله بأنها « دعائية » فجة ، الا أنه يوجد فى تاريخ الفن قديمة وحديثه أعمال دعائية عظيمة ، منها على سبيل المثال اللوحة الشهيرة التى توجها النقاد لوحة للقرن العشرين - أعنى - لوحة « الجودنيكا » للفنان « بيكاسو » بل ان فيها من الاسماعات الادبياة ، والمبالغات الميلودرامية ما يفترض أن ينفر هؤلاء الفنانين ، وقد قدم « بيكاسو » لوحته بلغة تشكيلية بليغة ، تعكس ودجة عالية من عمق البحث ، وقدرة على التأليف ،

قال عنه الفنان والناقد محمد شفيق في مجلة الطليعة. يناير ١٩٧٧:

« نحن هنا ، اذن ، أمام فنان شديد التفاعل مع أحداث مجتبعه ، ايقاع مساعره ورؤيته هو ايقساع المتغيرات المستمرة التي تعترى حياة قومه وشعبه وكانه «الترمومتر» الدقيق ، البالغ الحساسية ، الذي أشار اليه « بيكاسو » هذا « الترمومتر » الدقيق الذي مهمته التقساط المتغيرات الدائمة التي تعرى درجة حرارة جسسم الواقع جسسم المجتمع المحيط » .

معرض عسام ١٩٦٤ يقصر اثقافة الانفوشي

كان هذا معرضه الاول ، وقد أقامه بقصر ثقافة الانفوشي . بالاشتراك مع الفنان » زهران سلامة « وجساء المعسوش

تعبيرا عن معايشة لمشروع السد العالى ، بعد رحلة قاما بها على نفقتهما الخاصة ، الى مواقع العمل ·

كان الإعلام وقتها قد خلق مناخا حماسيا دفع العديد من الفنانين للتسابق لزيارة ذلك المشروع ، وقد نظمت رحلة بصورة رسمية ضمت عديدا من الفنانين المتميزين ، كان من نتائجها اقامة معرض بقاعة الفنون الجميلة التي انقلبت اليّ بنك « انفتاحي » في عصر آحْسر ! ، وعلى الرغم من الطابع الاعلاني لتلك الرحلة الجمساعية فانها كانت محركا للفنانين للخروج من المراسم الى الطبيعة ، والانفلات ولو مؤقتًا من سنجن ذاكرة معزولة ، وربماً كان من نتائج تلك الرحلة ظهور جماعة تسمت باسم « التجـــريبيين ، ، وقه اعتبرت البيئات المصرية المنسابع الاسسساسية للالهام ، وتحررت الجماعة _ في ذلك الوقت _ من القوالب المحفوظة واسهمت _ قبل سقوطها فيما بعد في الشكلية ، في تشييد دعوة للخروج من دائرة لوحات « الكتب الفنية » كملهم وحيد ٠٠ الى البيئات المصرية الخصيبة بالتنوع ، ولم يشمغل « عز ، فيما يبدو ، التلقى التلقائي لبيئة قرر معايشتها بقدر ما كان يريد أن يلتقي « بالانسان » وفق الانسان ببيئة أقل شانا منه •

ففى الوقت الذى ظهرت فيه أعمال فنانين تمجد الالات المملاقة ، وتحتفل بالتراكيب الميكانيكية المعقدة ، كان « عز » يرجح كفة الانسان فأظهره عملاقا بالقياس الى الجبل ، والانسان هنا هو « الجماعة » التي تشسيكل بالعمل الجماعي كيانا واحدا ، ونفعات توافقية • ترتفع

الاكف معا لترفع كتلة ، وتجتمع القبضات القوية لاقتلاع عائق ما ، أو رَبُّط شيء ما ٠٠ فَاذا تَوقف لحظَّة لرسم « وَجِه » فان ابتسامة الرضـــا والتفـــاؤل تلـون ملامحه المجهده ومع هذا الدفق الانساني في « الرجوم » فانه يخرج بها من حدود التسجيلية المباشرة الى تقسديم ملامح لبطل تلك المرحلة ، وتتجه اللمسات التصويرية الى الاختفى على النهور الهادىء ، الرقيق على النقيض من أغلب اللوحات الاخرى ، حيث تظهر اللمسات المندفعـة ، التلقائية ، وتشبيع فيها سخونة العجالات • ان لوحمات المعرض مطبوعة بالطابع الروائي ، سادتها الالوان البنية، وهي مفردات ظلت تتردد عبر معارضه المختلفة ، وقد وقع فيما يبدو ، اتفاقا ذاتيا على التمسك بلون الصحور ، والطين ، ونبذ الشفافية ، وكل ما له علاقــة بلحظـــات التروّيح العابرة ٢٠٠ لهذا عندماً كان يعمل في الاسكندرية لم نشآهد له لوحة واحدة عن ذلك السيساح ، أعنى « البحر » ، والذي لم نلتق بزرقته الا في لوحات رسمها مؤخرا عن الصمحراء ا

من اللوحات اللافتة في هذا المعرض عجالة مسخيرة المساحة ، منفذة بلمسات عريضة ، وحاسمة ، بالوان بنية داكنة تمثل « رافعات » تحساصر جبلا في بؤرة اللوحة ، وتبدو الرافعات أشبه بكائنات خرافية تتجه للانتفساض عليه ، ويبدو الجبل ضئيل الشأن ، وهو ينتظر النهاية الاكيدة أمام قوى التغيير القادمة 1

ان لوحات « عز » فَى هذا المعرض وغيره من المسارض اللاحقة تبدو متقشفة ، ينعدم فيها الابهسار « التكنيكي » الذي يحرص عليه بعض الفنانين المصريين ، وتسودها ريفية

خشنة فى اللمسات ، وعلاج السطح التصويرى ، وتختزل فيها الالوان ، بشكل عام ، الى ألوان معدودة للغاية ، وكأنه يحتشب لخشب لخشبونة مماثلة فى عالمه التصويرى ! »

موقف الفنان بعد هذا العرض !

جرقه العمل الجماهيري في قصور الثقافة ٠٠ لسنوات، وانصرُف عن ممارسة الفن التشكيلي • قد يرجع هــذا الى انه كان يفضل « تأثير » اللوحة على « مستواها" » ، وربما لم يكن يرضيه التحسول اللامحسوس الذى تحسدته « اللوحة " في الذوق العام ، أو في فعل « التغيير ، فكان « عز » كما يحدث مع العديد من فناني العالم الثالث الذين ا يمارسون العمل الجماهيري ، الى الزهد • • أحيسانا • • أوّ التشكك في جدوى الفن ، فينفد صبرهم عندما تعسود لوحاتهم الى المخازن ، ويكتشــــفون بمرارة أن « اللوحة ، ليست سلاحا قاطعا ، أو بيانا للقتال ، أو طاقة لحشيد الجماعير ، فاللوحة مهما تضمنت من التحريض والاثارة فانها تقف مخذولة الى جوار الصورة الوثائقية من حيث « التأثير » ، كالفارق الصارخ بين الصور الوثائقية التي التقطت لمذبحة « صــابرا ، وشـاتيلا ، واللوحات التي استلهمت هذا الحدث البشع ، ولا شك أن الهموم التي تثقل فنان العالم الثالث التقدمي تدفع به دفعا الى الشعور باللاجدوى من الفن ، وتؤرقه أحياناً بالشمعور بالذنب، وتحاصره بشتى المشاعر المحبطة ٠

معرض عام ٩٦٦٩ بقاعة اليليه القاهرة

كانت النكسة قد وقعت ، وكثير من الاحلام قد أجهضت وساد شعور عام بالمرارة ، وانتقل « عز » من صخب العمل الجماهيرى يكفر الشميخ الى مسمت القصر التاريخى « المسافر خانة » ، ووجد نفسه بلا عمل تقريبا ، فبالقصر عديد من المراسم يحتلها فنانون مشغولون بانتاجهم ، ولم يكن أمامه بعد أن صارت تجربة كفر الشيخ مجرد ذكريات وأمام اغراء الاثر التاريخى ، والحي العريق الشميعبى ، وهمروعية تأكيد الذات الا أن يعاود الانتاج ، وأقام معرضا مشتركا مع كاتب هذه السطور عام ٦٩ بقاعة اخساتون القديمة قبل أن تتحول الى مطعم « ١١

كان معرض « السله العالى » ترديدا لتغاؤل عام ، وكان هذا المعرض انعكاسا لشهور عام بالمرارة ، واذا كانت مواقع العمل بالسد هي مثير التجربة الاولى فان « حواري الجمالية » كانت مثير التجربة الثانية ، كما لم يخل الامر من ارتحال الى الذات لاستجلاء ما بها من مخاوف ، وأحزان كان انسان السهد العالى عملاقا ، فصار في معرض كان انسان السهد العالى عملاقا ، فصار في معرض من احية التصوير كفن له مقدوماته الخاصة كان انضج من سابقه ، وتميز بالتجريب ، فتنوعت الخاصة كان أنضج من سابقه ، وتميز بالتجريب ، فتنوعت الاساليب ، فمن محاولة لتأكيد « الكتلة » الى محاولة للتخفف منها ، الى محاولة ثالثة الى التسطيح ، وتجريد المناصر ، كما تنوعت اللمسات ، فين لمسات متدفقة تأخذ شكل الصدى للخطوط الخارجية لاشكال تبدو منحوتة كما شكل الصدى للخطوط الخارجية لاشكال تبدو منحوتة كما شي لوحة بعنوان « الخوف » ، الى تلاشى اللمسات ،

تقريبا ، في مسطح المساحات المجردة ، كما خرج في هذا المعرض بصورة استثنائية في بعض اللوحات عن مفرداته اللونية الى الوان صريحة ، ومن أطرف لوحات هذا المعرض لوحة بعنوان « صانع المفاتيح » • تعتمد على مفارقة تمثال بوذا ، ويماثل في تكوينه المقفل ، الساكن • مصندوق المفاتيح الموضوع أمامه • تميزت اللوحة بصراحة الكتل والمساحات الهندسية ، وحرص على التركيب البنائي وتبدو كتلة الرجل الصتدوق محاصرة من كل جانب • ان الانسان في هذا المعرض يبدو مفتربا • وحيدا • الشكل فعلى الرغم من سكونية التصميمات فان حركة عجينة اللون العقوية ، واللمسات الانفعالية كانت تكسر ، الى حد ما ، تلك السكونية •

معارض متنوعة

قدم بعد ذلك أربعة معارض فى الاعسوام ٧٠ ، ٧٥ ، ٥٧ وهى فى مجملها تشسكل خطوات نعو « الداخل » والانصراف عن « الغارج » كمثير جمالى ، والتعلق بالفكرة والرمز ، وكان يتمحور كل معرض من تلك المعسارض على وسيط رمزى ، ففى معرضه المشترك مع الفنان أحمد نبيل عام ١٩٧٠ بقصر ثقافة قصر النيل كان عنصر « المرأة » هو المحور : المرأة الحسية ، الممتلئة أنوثة ، التى تصدمنا رغم هذه الحيوية الظاهرة بسبب بتر ذراعيها ، حيث لا تصلح بعد ذلك الا أن تكون « شيئا » للزينة ، أو التأمل ،

صندوق معلق على الاسرار ، ويظهر في المعارض اللاحقة البعاء الى الهندسية ، وتسطيح العناصر ، والغاء البعد الثالث ، وتشرق على اللوحات الالوان الصريحة ، كما تتجل المساحات الواضحة ، وتظهر الملامح الغنائية في الشكل ، فتقترب بعض اللوحات من مذاق النسسجيات المرأة ، وعلى المرأة : أو فينوس بلا ذراعين الى وسيط المرأة ! ، وعلى الرغم من القشرة الغنائية فأن الاستعارات والمرفز المتخمة بها اللوحات توحى بمعكوس هذه المغنائية، وقد خفض هذا الازدواج ، في تقديرى ، من حرارة العطاء وقد خفض هذا الازدواج ، في تقديرى ، من حرارة العطاء اللوحات تظهر المرأة الحبل بفارس المستقبل في طسرف ، اللوحات تظهر المارة العبل بفارس المستقبل في طسرف ، ويظهر الفارس المنظر في الطرف الأخر ،

الارض الحبلى تضم في رحمها امرأة حبلى • الهلال الاحمر في مقابلة مع القمر الازرق • • وهكذا • • وقد يدفعه الحس النقدى ، وروح التحدى التي يتخل بها الى الادلاء برأى في المطروح في الساحة التشكيلية كاز الافضل له أن يدلى به كتابة ، فقد أراد أن يدلى برأيه في

استخدامات الحروف ، والكلمات ، واستخدام وحدات فلكورية ، وغير ذلك من العنساصر المأخوذة من الموروث فنفذ لوختين استلهمهما من شعر « سمير عبد الباقم وامتلأت اللوحتان بزحام من العناصر المتنافرة : كلماد بالخط النسخ ، ولعبة طائر خشبين ، وعازف للعسود ووجه عملاق خلف القضيان ، والارجم أنه وجه مصر

غير أن « عز » يكون أكثر اقناعا عند استلهامه البيئة • المكانُّ ، ولقه قدم معرَّضًا عَمَام ١٩٧٦ بالمركز الثقماني . السوفييتي يسجل به العودة الى الحارة المصرية من جديد، فدارت لوحات معرضه حول لاعبى السيرك الشسمبيين ، وعربات البطاطا ، ووضعهم في أوضاع بهلوانية ، الا أن وجوههم كانت هي العنصر الثابت ، اللذي يواجهنا ، ويحاكمنا ، ففي لوَّحة « دائرة الخنـــاجر » يواجهنا اللاعب بوجهه الحزين عبر دائرة الخناجر التي تتجه بسمينونها المدببة الى وجهه الذي يحتل بؤرة الداثرة ، ومجموعة البهلوانات تتميز بدفء الرسوم السريعة ، الا أنه كان أكثر توفيقا عندما قدم دراسات لبيوت الجمالية في عدد قليل للاسف من اللوحات • وقد عكست قدرات تصويرية في تحليل واجهات المنازل الشعبية ، الا أنه وصل الى نضبجه الحقيقي ، في تقديري ، عندما عاود استلهام ومعايشة البيئة المحرية حيث اشترك مع عدد من الفنانين فئ رحلات آتى الوادى الجديد وجنوب سيناء نظمتها الثقافة الجماهيرية ، وكأن من تتائج تلك الرحلات بالنسبة له اقامة معرض دار حول تلك التجربة بأتيليه القاهرة في شهر ابریل ۱۹۸۶ •

معرض ابریل ۸٤ ۰۰ والعودة الی المثابع الاولی

بهذا المعرض يعود وعز الدين نجيب ، بعد عشرين عاما الى نفس المنابع : مواقع من البيئة المصرية يسستلهمها ، ويتوج معايشته لها بمعرضه الذي أقامه في أتيليه القاهرة

عام ٨٤ ، وافصح المعسرض عن نضيج خبرة السنين ، من سيطرة على الادوات التصويرية ، الى طريقة التعامل مع المثير المجالى ١٠٠ بالانحياز المراكبة على اختيار قديم ١٠٠ بالانحياز الله على تطلعات الشعب ١٠٠ بالانحياز الم

ينقسم المعرض الى قسمين: قسم خصصه لتجربة « الوادى الجديد » ، والقسم الآخر لتجربة « جنسوب سيناء » ، فى لوحات الوادى الجديد نلمس انجذابا للشكل الممسارى المجسم للعمارة الفطرية لاهل الوادى ، التى أفلتت من برودة عمائر المدينة ، وتعقدها ، ومن هنا تنشأ الالفة بينها وبين الواقد الغريب ، الا أن هذه الالفة سرعان ما تتبدل ، ويفقد المثير المباشر جدته لتطفع على السطح من جديد تعقيدات المدينة ، وهموم الفنان ، وموقفه من مجتمعه ومن الحياة ، وتتجسد فى اللوحات نتائج أخرى ، قام وعز » برحلته الاولى الى « السد العالى » مند عشرين ومن الحياة اعلامي تفاؤلى انعكس على تجربته ، وذهب عاما وسط مناخ اعلامي تفاؤلى انعكس على تجربته ، وذهب الى الصحراء بعد أن تلاشت احلام جيله وتحقق معكوسها فى الواقع ، ومن هنا ظهرت نبرة الاحتجاج ، خاصة فى الوات سيناء ،

ان أماكن الرحلة ملهمة مله كما أشرت مد تجبر « المصور » على أن يكون تلميذا جادا ، ففي العمارة الفطرية ، والكثبان الرملية المتنوعة الاشكال ، والجبال ، والشمس الصريحة والسماء الصريحة ما يحتاجه « المصور » الدارس من اثارة جمالية ، ومن هنا انجذب لذلك التصادم الحاد بين النور والظل ، والتقابل بين الساخن والبارد ، وتغلغل الظلال في الفجوات والفراغات الهندسية ، وتسللها الى المدرجات ، وهكذا ، وهكذا ، وهكذا ،

وقد فرض هذا « الظل » حضورا أغرى الفنان بوضعه موضع البطولة في أغلب اللوحات ان لم يكن كلها ، فأعطاه دور ربط العناصر الرئيسية في التكوين ، ونوع مواقعه فقد يأتي ... مثلا ... من مصدر مجهول ، وقد يحتسل بؤرة فقد يأتي ... تبدو مباغتة أقرب الى الطلق النارى ، وتسمع الظلال بظهور شسبح انساني يحاول منازعة فجوة الضوء ، وقد يضيف عنصرا النفس أثرا مبهما ، الا أن أغلب الشخوص الموضوعة في النفس أثرا مبهما ، الا أن أغلب الشخوص الموضوعة في اللوحات تبدو مثيرة للتساؤل ، وربما داخله الشسك في المكنات التعبيرية للعناصر المحارية ، فأستدرج الى فرض شخوص في أوضاع مسرحية ، أو أوضاع تذكر بالحكايات الشعبية ، بل وبأداء يكاد يختلف عن أدائه عنه التعامل الشعال المعارية ذات الاصول الواقعية ،

ان لوحة « الحداء » للفنان « قان جوخ » تنتمى الى موضوع « الطبيعة الصامتة » وعلى الرغم من اختفاء العنصر الانساني في اللوحة فان هيئة الحسداء تبدو كما لو كانت اقتلعت منذ لحظات بعد رحلة شاقة في قدمي فلاح كادح وسيقان المقعد في لوحته « المقعد » تذكر بسييقان بشرية لانسان مطحون • ان الانسان مسجل في آثاره ، فبيت الانسان هو جلده الثالث - كما يقال - بعد جلده الطبيعي وملابسه ، و « عز » يعى هسدا فهو يقول في كتالوج معرضه :

« انسانی لیس جسسما ، ولیس رمزا ذهنیا مجردا :
انه نفس بشری یتردد : حتی فی الجماد والطین » •
وربما لهذا السبب كان أكثر توفیقا فی اللوحات التی

اختفى فيها الانسان بهيئته المباشرة ، كبا وفق فى العجالات التى نفذها على الطبيعة بالباسستيل أو الفحم ، وكذلكا مفرداته اللونية التي لم تفقد أصولها السابقة قد مسارت أكثر صفاء •

أما القسم الثاني من المعرض فكان عن « جنوب سينا» أو العمارة الطبيعية : الجبال • الكثبان الرملية • الكتل الحجرية المتناثرة •

قال عالم الجمال (كروتشنه): « الطبيعة خرساه الى أن يستنطقها الانسان »، وقد استنطقها « عز » هموم الواقع المصرى والعربى ، فانقلبت الصخور بشرا يحتج ويعترض! تتشكل الصخور ، تارة ، شكل طائر اسمسطورى • مسيطر ، يهيمن على منحوتات بشرية منكسرة ، ويلبس المجبل « تارة » أخرى هيئة انسان عملاق نائم ، أو صريع كما ينبت الجبل جموعا بشرية في قمته تندفع في مظاهرة كونية ، وقد تأخذ الصخور شكل أجساد نسائية تتبادل حوارا أسطوريا ، وقد ينتقل التلميح الى التصريح فتظهر وجوه صريحة مؤطرة بالاسلاك الشمائكة ، أو تنبت في أشجار الدوم •

لقد صارت الصحراء مسرحا حقيقا ، أبطاله الاحجاد ، تعلن ادائتها واحتجاجها ، ضد ظروف وأحداث تستحق ما يوجه اليها من اعتراض !

محمد حجئى .. والخيارات الثلاث!

٠ ملځل (1)

كان ، وأمسى ، وأصبح ، وصار من الامور الاعتيادية • المؤسفة ، والمؤلمة ، والمعطلة أن نتبادل نحن الفنانين ، مصريين ، وعربا الانقطاع عن الحسوار ، والاسستسلام للحواجز الفاصلة التي يقيمها سوء الفهم ، وسوء النية ، وأن تتبارى بعيادا عن الحلبة اللحقيقية • • في سسوق المحاكاة والتبعية حيث لاعمل الا تتويج انجازات الفنان الغربي نموذجا وحيدا للتطور ،

نتلقى الجديد عنده بوصفه « الافضل » • نهاية المطاف د الاكثر » التماعا وجودة « والاكثر » قائدة للصحة ! • نرى تاريخ الفن فى استقامة « المسطرة » لا تؤثر فيه الانتصارات والهزائم • الثورات والانتكاسات • الميلاد والموت • التحولات الكبرى والصغرى • لا نسستطيع تصور تاريخا لوجدان انسسانى متقلب ومتغير ، ولهسذا لا نستطيع تصور ميلاد « جنس فنى جديد » يسستحق مسمى جديدا يمارس به تطوره الخساص ، بل لابد أن نفرضه قسرا على « الجنس الفنى الذى انقصسل عنه ، فنفرض على مصطلح فن التصوير PAINTING ، عما لم يحمل من خصائصه الا القليل • نتينى « الجيديد » من يحمل من خصائصه الا القليل • نتينى « الجيديد » من وجهة نظر ترجح ما هو د أبدى على ما هو متغير دون المناية ،

المدققة لدوافع من أبدعوه • يرى كثير من الفنانين المحريين نتاجات « الكمبيوتر » في مجال الفن ... مثلا ... وما نشاهه في مجال « الفيديو » شكلا لابد من فرضه على فن التصوير ، بينما من الخير للمنتج الفتي الجديد أن يسمى اسما جديد لابتفاضل مع سابقة بل يتمين عنه بالاختلاف • • اللي يبرر سياق آخر للتطور •

الا أن هذه النظرة من شأنها بالطبع أن تقلل من الانبهار بالجديد الذي يبرر استخدام « أفعل » التفضيل ، ويكسر الاعتباد على الاجماع في التصفيق للشيء ونقيضه ، ويحرم من متعة الركوع للسيد المتبوع ال

يؤيد هذه النظسرة « المتحجرة » تحجر آخر يتسم بالبراءة (۱) ، ويسهم في تنبيت الغيبوبة والعزلة (العربية البراءة (۱) ، ويسهم في تنبيت الغيبوبة والعزلة (العربية أسرة متحابة ، اقرأ – مثلا – كلمة « صلاح طاهر » في مقدمة بينالي الاسكندرية لدول البحر الابيض يقول : (في سرعة مذهلة – عن طريق الاقمار الصناعية مثلا تستطيع أن ترى وأنت في مكانك في بقعة ما في الكرة الارضيبة ما يحدث في بقعة أخرى تبعد عنك ألوف الاميال ، فلقاء الانسان لاخيه الانسان بتلك السهولة في أي مكان في العالم ، عن طريق الطيران واللاسلكي والكتاب والتليغزيون المعالم ، عن طريق الطيران واللاسلكي والكتاب والتليغزيون وتبادل الافكار والفنون ، جعل مفهوم الشعور الانسائي يقرب البشر من بعضهم البعض فتحيط بهم الالفة والود في كل مكان) ،

تعملى بالقطع السلام والمحبة للبشر في كل مكان ١ الا أن الامنيات شيء وتحققها شيء الخر ، ولست أدرى كيف أقنع الفنان نفسه بوهم « التحقق » على الرغم من مطالعاته اليومية لنشرات المفجع التايفزيون ، والصحافة ، وما يدور في اذاعات العالم •

ان تصور العالم قرية صغيرة أو أسرة متآلفة ينفى عن المالم حقيقته ، ولا يميز بين كيسالاته الثقافية المختلفة ، ويرى الاوطان أوانى مستطرقة ، طبيعة صامتة ، أشكالا بلا تاريخ ، انجازا شيطانيا ، ان هذا التصور يشسكل تيارا أساسيا في الابداع في المنطقة العربية ،

الا أنه في المقسابل، هنساك تيار آخر يسمى الى التواصل مع الجماهير ويقدم في الوقت نفسه اجتهادات مختلفة في البحث عن ملامح لفن قومي ولا يعترف بعض فنانيه بجدران قاعات العرض المغلقة ، ويفضلون البقاء فوق الجدران الخارجية أو في صفحات الكتب و من مذا التيار يلمع اسم الفنان و محمد حجى و نشر بعض رسومه ولوحاته في كتابين : الكتاب الاول بعنوان : (شمال ولوحاته في كتابين : الكتاب الاول بعنوان : (شمال ونجح بكتابيه في تحقيق أهداف ثلاثة : المسموى والجع بكتابيه في تحقيق أهداف ثلاثة : المسموى والخيوع ، والتأثير و

انتهج في كتابه ورسومه الاخرى ، التي لم يتح لها بعد أن تنشر في كتاب ، عدة أسساليب ، أو بمعنى أدق عدة خيارات ، جسد بها اجتهادات في حل تعادلة (الاسسالة والماصرة) أو الموروث والوافد، أو ما شئت من اصطلاحات في هذا السياق 1 .

أخذ من الفن المصرى القديم ما يتميل به من بنسائيه ورسوخ ، وهجنها بالاسسلوب « التكعيبي » والاسسلوب « التعبيري » ، فجات « تكعيبة » واضحة المعالم ، عريضة

المسطحات ، واستلهم بالاسلوب الناشى ، موضوعات تمس واقع الحياة العربية المعساصرة ، منحازا الى شرائح المقهورين فيها ، كتابه الاول وثيقة احتجاج ضه الانظمة العسكرية أينما وجهت ، وكتسابه الثانى يعبر عن جوانب من حياة الناس فى « ليبيا » ، كما رسم عديدا من المناظر كان أبرزها مناظر الجبال الخشيئة ، إلجافة ، ذات الالوان اللائعة ،

لكن لنعد إلى بداية أخرى للتعرف على « الفسان »
 وفنه ! •

مدخل « ب »

الزاملنا في الكلية ، وفي خسونة الغرف الضسيقة المعتمة في الاحياء الفقيرة ، وفي المتاعب الاقتصادية التي لم نكن نجه لها من مسكنات سوى مطعم شسعبى بجوار الكلية كنا نطلق عليه « شاليه الفنون الجبيلة » • • حيث الأكل « على الحساب » والمناقشات التي لا تنتهى في الفن والسياسة ، واسستعارة الكتب أو شراء ما تسسمح به الميزانية (ا) ، والغرق المتاح في مكتبة الكلية الحسافلة بكتب الفن • وكانت المنافسة حامية بين عدد محدود من الطلبة كان أبرزهم « محمد حجى » الذي طل لسسنوات يحتل الموقع الاول بيننا • كان لديه من المهارة والصبر ما اطن أنه لم يتوافر لدى أي طالب في تاريخ الكلية التي ما طن أنه لم يتوافر لدى أي طالب في تاريخ الكلية التي الموهبة ، وكان « حجى » حاصلا على مجموع يؤهله لمدخول كلية الطب ، غير أنه فضل عليها كلية الفنون الجميلة ،

ومن أجل تحقيق هذا الهدف خاض معارك عائلية • كان يحصل في معظم لوحاته ذات الطابع الاكاديمي على الدرجات النهائية ، وكان « الاتيليه » الذي نعمل به يضسم أديم مراحل ، وقد صاد بعضنا من ألم الفنانين التشميكيلين الآن : كمال السراج ، زكريا الزيني ، أحمد نبيل ، صبرى منصور ، محمد رياض سعيد ، معيى الدين اللباد ، عز الدين نجيب ، نبيل تاج •

وُلَّقِد لَمْعَت أَسْمَاءُ أُخْرِى بِالطَّبِعِ مِنْ أَقْسِامٍ أُخْرِى كَاقْسِامٍ « الجرافيك » و « الديكور » و « النحت » وبقــــدر ما كانْ « حجى » حريصاً على أن يكون « الامهر ، في الاداء ، كان حريصاً أيضاً على أن تصــــل لوحاته الى أكبر عدد من المُتَلَّةِينِ ، وفوق ذلكَ كان يتمنى أنّ تخرج عناصر اللوحة من صمتها الحتمى داخل اطار اللوحة ، وتصسير طاقة للتحريض في نفس الشاهد و الا أنه لم يبكن يلجما الير الدعائية ، التي تكشف في معظم الاحيسان عن فقر في الموهبة ، ونقص في المهارة ، بل كان مدفَّوعا بحرارة ريفيةٌ للتواصل مع الاخرين باللغة التي يجيلها • غير انه كان بداقع حبه لهم يلتقى بهم في منتصف الطريق ، لهذا كان يكتفي بصوت الرباب ، وبوتر أو وترين • ينشسد به جداريات سياسية على حوائط قريته، كما أمندر بالاشتراك مْع شَقَيقَه الطُّبَيْبِ الْرَاحَلُ : ﴿ أَحَمَٰكُ حَجَّى ۗ مَجَّمُوعَةُ مَنْ مجلات الحائط ، عرضتهما للعديد من المتاعب ، بالاضـــافة لل لوحات رسمها عن مناظر لقرّيته ووجوء فلاحيها ، تعكس قدرة باهرة على المحاكاة ، وأن لم تخل من أيحاءات بتوجهات كانت لا تزال مستترة ، نحو الاسلوب التعبيري ، الذي تبلور في السنوات النهائية من الدراسة . لم تكن « تحريفاته » للسخوص والإشكال قد المخسلين الطابع « التقبيحي » كما ثراء في الفن الغربي ، يل كانت تحريفاته للشخوص والإشكال الطبيعية قريبة الصليم بجماليات المنحوتات المصرية القديمة ، وربما كانت قريبة أيضا من نماذج الرائد المصرى : الفنان « محمود سعيد » كنت ترى شخوصه عملاقة • كتلا راسخة ومؤكدة • نقية من أى ترهل • مؤسسة على أشكال المكعب ، والاسطوائة، والمخروطي •

كنا مفترنين في ذلك الوقت بغناني و أمريكا اللاتينية ، والفنانين و الاسيان ، وخاصة « جوياً » وحياته المتقلبة ، ولوحاته المتمردة الساخرة من الاسرة الملكية ، وتصويره لاغتيال الثوار ، وبطولة الشعب ، أو نغوره من قوانين محاكم التفتيش •

وكنا مبهورين بلمســـاته ، ورسومه المحمومة ، لهذا

اكتست كتل « حجى » الصرحية مذاقاً أرضياً خَمَّهِنا ، ولقد صاحبه هذا الطابع حتى اليسوم ، أعتى به ، سلك الخشونة للرهفة !

أثيح له أن يعمل ، بعد ذلك ، بعلجلة اقليمية تسمى « المنصورة » • • حققت بعض أحسلامه في التواصسل مع الجماهير ، فقدم بها تحقيقات صحفية مرسسومة ، وقد سمحت له تلك التحقيقات بالتجول والتعرف على جوانب تفصيلية من بيئته • • لا يكتشسفها عادة فنانو المراسسالمنعقة سلمروفة ثم انتقسل الى مجلة « الطليعسة » ثم روز اليوسف • • التى واصل فيها تحقيقاته المرسسومة في مجلتى « صباح الخبر » و « روز اليوسف » حيث كان المولد الحقيقى لما يمكن أن تطلق عليه « الخيارات الثلاثة » المولد الحقيقى لما يمكن أن تطلق عليه « الخيارات الثلاثة »

يطرحها الفنان لنفسه ، كما يتوجه بها الى عالمنا العسربي المازوم *

الخيار الاول: التأمل الصوفي!

نشرت تلك المجموعة من الرسسسوم الملونة بألوان و الفلوماستر عام ۱۹۷۰ مصاحبة لمقالات كتبها «مصطفى محمود » تحت عفوان « التفسير العصرى للقرآن » بمجلة « صباح الخير » ولم تكن رسوم « حجى » توضيحا لرؤية الكاتب ، بل على العكس ، كانت المقالات مثيرة لتأسلات خاصة ، أكسبت الرسوم تفردا واستقلالية • أستطيع أن أزعم الآن أن تلك الرسوم قد أعطت شعبية لخامة أقسلام و الفلوماستر » ، فلم تكن تحظى من قبل باهتمام ذى بال • ربما كان مبتهجا بتلك الألوان الصريحة ، الصداحة وربما كان مبتهجا بتلك الألوان الصريحة ، المهم أن تسلك الرسوم كانت تمتليء بالاغنيات الملونة •

التقينا في تلك الرسوم ، بالفرح اللوني ، والنقاء ، والصراحة في الكتلة ، فلا زيادات تفسيسه الاستدارات والاسطوانيات في أشكاله النباتية والحيسوانية ، ربما كانت بالنسبة له وقفة لالتقاط الانفاس ، وازاحة الهموم المؤكدة التي تأتى بها من كل جانب نوافير الدم العربي ، فهي أغنيات للجمال الخالص ، لا تصادم حادا في درجات الضوء والظل بل تآلف جميل ، الا أن هذا السعى لم يخفف من كثافة الكتل ، وربما حسدت العكس ، فقسد

أرسيخت الكتل ، ووضحت المعالم ، وأفصحت عن انتمائها الى شخصية فنية واحدة تتسم للعديد من الاساليب ·

الخيار الثاني: الغضب والتحدي !

نشرت عام ١٩٨٢ تحت عنوان و شمال يمين ، وهي رسوم انقلابية : ضد رسومه السابقة واللاحقة ! - صرخة مدوية بالاسود والابيض ، نسف فيها الكتل الغنائية ، والتجويد الانيق ، واستنطق كل ممكنات و اللون الاسوده التعبيرية في اشتباكه المتبادل الاكتساح مع و اللون الابيض » لم يعد المسطح الابيض أرضية سلاماكنة ، بل صار طرفا آخر في صراع الديكة ، من ثم ، تحرر الفنان من بؤر محورية للوحاته فظهرت كل العناصر متقافرة

أنجزت تلك الرسوم قبل « بعض » المذابح العربية ، وها تحن ونشر الكتاب بعد بعض المذابح العربية أيضا ، وها تحن نكتب عنه في أعقاب مذابح جديدة بأيد عربية : « صابرا وشاتيلا رقم (٢) ، وعلى الرغم من أنه لم يستلهم مذبحة بعينها ، فأن الكتاب يعبر عن كل المذابح ويدينها ، أو كما يقول عنه الشاعر « محمود درويش ، في مقدمته البليغة للكتاب : (أنه زمن الارهاب الاسود ، ارهاب يميني ولو وقف على يسار الضحية ، ارهاب أصيل ، عروبي ، نابع من ذواتنا ، غير مستورد ، مستتر خلف حجاب رغم انه ذكر ، ويصلى خمس مرات في اليوم ، أذا شئتم ، نقى ، أصولى ، يقطع اليد المتسدة الى الرغيف والحسرف بحد السيف ، وفق الشريعة ، وأحيانا متمدن : يستخدم أوقى السيف ، وفق الشريعة ، وأحيانا متمدن : يستخدم أوقى

أدوات التعديب البشرى ومراقبة الاحلام على الشاطىء و وسرى ليجعلك القاتل والقتيل في جسد واحد وعلنى: كمنشأت النفط التي تجتاح القيم ، وكصحف هذه الايام وكشاشة التليفزيون التي لا يفادرها وجه الحاكم المني الغي الفكامة ٥٠ فلنعلن أننا في زمن الارهاب ، في زمن الارهاب الاسود) و

• • بانتقال الفنان من « حالة » تعبيرية فى « التفسير المصرى للقرآن » الى « حالة » تعبيرية أخرى فى « شمال يبين » تبدلت ملامح الاسلوب الفنى ، كما أشرت ، ويثرى اختيار قصائد « منافسة » • • فكانت مبسساراة جعلت صفحات الكتاب السوداء ملتهبة ! •

احتشد « حجى » بكل المكنات التعبيرية التى تصلى بالمتلقى الى أهداف واضحة ، فقد جمع كل المتغيرات فى اطار واحد ، التصروير البشع للوجوه « والايدى » ٠٠ للقتلة والمقتولين معا ! • وانطلق بتلك التحسويرات الى أقصى ما يسمستطيع فى حوارية « القهر والخصوف » ، فالقاهر وحش ٠٠ تمتد أنيابه لتحتسل جانبى وجهه ، وتلتحم معتصرة ضحايا لا نراها ، والمقهسور ، دودة • مطاطية • مرتعدة • مختلطة • متصادمة • لا طريق أمامها للانفلات • تشكل باضطرابها ، والتحامها العفوى ، وغياب أطرافها كيانا واحدا عديم الجدوى !

أما العلم الامريكي فهو اللحن الاسساسي • تتردد في اللوحات مقاطع منه • تهيمن نجومه ، وخطوطه التي تشبه قضبان السجن على مناخ الكتسساب الاسود • تمتسه « النجوم » من « العلم » ، ومن فوق « الاكتاف العسكرية» امتدادا سرطانيا نحو السماء حيث يعلن الارهاب احتسلال

الكون • يطارد البشر ، والملائكة والقديسين ! ، وقد ينصرف الفنان أحيانا عن رسم الله الوجوه البسعة ، ويترك المهمة للاحذية وأغطية الايدى لتقوم بهرس الكائن الدودة المتطلم الى أمل كاذب •

ان شخوص هذا الكتاب ، المحورة تحويرا صسادها ، مبتكرا ، وعلى الرغم من اقترابها فى وجه من الوجوء من التحريفات « الكاريكاتورية » تبتعد الى أقصى حد عن روح الفكاهة ولقد نجع بالاسود والإبيض فى اعتقال عيوننا ، واعجابنا ، بهذا الكابوس الجميل! قد يترك مساحة بيضاء ، نادرة ، لا ليريح بها العيون ، ويسمح بالتقاط الانفاس ، ولكن للتهيئة لفعل مأساوى ، مساحة تفصل القتلة عن القتيل اللائد بحائط الاعدام المحسكم والمترامى! الا أنه يرفض أن يتركنا لليأس الكامل بل يفتح بابا سريا الا أنه يرفض أن يتركنا لليأس الكامل بل يفتح بابا سريا نتشف به أننا كنا مخدوعين عندما ظننا أن « القاهر » نمر حقيقى ، واذا به نمر من ورق، ، مشمنولة حوافه بالخيوط!

الخيار الثالث: تأملات في البيئة والإنسان

يمثل هذا الكتاب عودة أكثر صحوة الى التحقيقات المرسومة والتى لا تعتبه على نصوص مكتوبة ، وتكتفى أحيانا بتعليقات قليلة ، ومع ذلك فمعظم رسسوم الكتاب لا تقف عند الحدود التوضيحية ، ويتجاوز بعضها تلك الحدود الى منطقة « اللوحة المستقلة » أما رسومه السريعة بالحبر الصينى فأميل اليها أكثر من الرسسوم الملونة ، بالحبر الصينى فأميل اليها أكثر من الرسسوم الملونة ، بالحبر العبن الدفق الانفعالى الذى لا يعطله وجود عناص

أخرى تزاحم اللون الاسود وسن « الرابيه وجراف ، الحساد وتعكس خطوطه ورسومه غير الملونة أبعادا نفسية لاتفضم عنها رسومة الملونة بنفس القدر • تُعكس خطوطه مــذاقاً متقشفا • زاهدا ، في الليونة والاسترسال • أشبب بصوت مغن شـــعبى • رجولى • يبدو مســطم الورقة البيضاء كما لو كان مسطحا صلبا يتلقى طعنات أزميل ، ويحفر سن « الرابيدو جراف ، ٠٠ بل ينحت في الفراغ، وينوع من درجات سنون القــــلم ليوحى بالفورم • يكون ومتشابكة كأغصان الشجر وسعف النخيل ، ولقد تجول كثيرا وبعين ثاقبة في الاسواق والحوارى والبيسوت والجوامع والمقاهى وغير ذلك من المشاهة • أحياناً يتوقف عند زخارف الستجاجيه والملاءات والحلي ، أو تراكيب فخارية ذات ايقاعات تطريبية ، أو التغنى بجماليات حسان أو جمل ٠٠ الا أن تلك الاعمال تأتى كنسمة مهدئة ، أو مساحة لالتقاط الانفاس . أما أهم الأعمال بعد (كروكياته) فهي تلك التي لم يكن مضــــطُرا فيها الى اللجــوء الى « التوضيحية الصحفية ، واختار منها الآن نماذج تدور حول موضوع : (المنظر الطبيعي والوجه الانساني) •

لوحة: بيوت ريفية

على الرغم من اختفاء البشر من معظم مناظره المعسارية فان تلك العمائر تحمل ملامح الانسان ، وتستعير هيئة الكائن الحى ، واللوحة التى نحن بصددها تمثل بيوتا ريفية يربطها كيان معمسارى واحد ، تكتسى الواجهسة

بتضاريس أشبه بتجاعيد وجه انسان عجوز ٠ أما البيسوت ٠٠ فهي أسرة فقيرة ٠ تلبس رداء بنيا متدرجا ٠ تخـــرج منها أعواد خشببية ملتوية تذكر بقرون الاستشعار •تنشر النوافذ في كل مُكان عيونا للمراقبة • ترصد ه الخارج ، وتحتفظ بالاسرار • لا تفصح عن الكامن بها ، ويشترك سن « الرابيدوجراف » في تشكيل ظلال الكتل ويؤكلهما ولا يقف الفنان عند التفصيلات بل يعبرها الى الجوهري في حركة النور والظل ، ولقد كان لاستعانته أو استعارته « للامح » من الاسلوب التكميبي فضـــل في التجرد من المابعة التفصيلية للنور والظل ، كما حررته من الالتزام بمصدر ثابت للضوء ، وسمحت باعطاء بعد نفسي أو تعبيري لعنصر « الضوء » • ترى الضوء فجرا مضيئاً يغسل أحران العتمة ، ومع ذلك فهو لم يقطع الطريق على صَلته بالواقع المباشر ، فأللوحة ليست شـــكلا متخيلا تماما ، ويمكنَّ تفسير هذا الشكل المعماري على أنحاء متباينة : جغرافية واقتصادية واجتماعية ٠٠ الا أنّ « حجى ٣ قد استنطق الشكل العمارى الواقعي ما هو جدير بتجاوز المثير الواقعي الى مستوى العمــل التعبيري الرمزي دائم العطــاء وهو يقترب أو يبتمسله عن ذلك المثير ١٠ الا أنه ١٠ أبدا ١٠ لا يقطع الصلة به •

وفى لوحة (بيوت وهلال) يعتمد مفارقة أساسية بين سكون الليل ، وصخب التكوين المعمارى الانسانى ! يلتمح قوس الهلال ، وتمتد طاقته الفوثية ناعمة ، أما البيوت فقد شكلت بأقواسها وفتحاتها وجوها صارخة تكاد تخفى اللمسات فى مساحة السماء بينما تندقع فى حوشية مشكلة تلك البيوت ، تصاحب خطوط (الرابيدو جرَّافٌ) المدببة • البيوتُ تتلاصق وتحمل هيئة الصَّناديُّقُ فَ الا انها صناديق ملغومة بالاسرار ، ومآو تهدد من بها ان « العمارة » عند « حجى » نادرا ما تحفل بالبهجة ٠٠ التي التقينا بها في لوحاته عن التفسيسير العصري للقرآن • قد يحدث أحيانا أن تتخلص أبنيته من تجاعيد الزمن ، وتنتشر في الاقبية اضـــــاءة ، رمبرانتية ، ــ REMBRAPDT __ تتسلل عبر الفتحات ، أو تلتمع فوق المناضه والكراسي الخالية/وعلى الارض • تأتى أحياناً من مصدر غير ملعوم • تقتحم المكان المعتم • الموحش • المُمتِد الى ما لا تهاية في دهليز ضيق • يخفف الضوء من الرحشة ، الا أن القسوة والجفاف يبلغان الذروة في لوحة أسميها : (أحجار ٠ أحجار ١ أحجار !) ـ اذ تنتشر الاحجار في معظم مساحة اللوحة الى أن تنتهى عند اقدام ثلاثة اشجار معتمة ، تقوم بتحزيم كل أطراف الجبل ونهايات الاحجار ، وتقوم بدور فأعل ، ومثير في تكوين اللوحة •

ان نظرة واحدة الى تلك اللوحة تثير فى الذاكرة صورة لعالمنا العربى المعاصر! ، شعب من الاحجار فى طريق مسدود · مجرد كتل متنوعة لا حصر لها تنام عند أقدام الاشجار · وربما كان من المفيد أن تكون تلك الاحجمار مادة للنحت ، ولهذا أنشأ لوحة تمثل شخوصا مشياه على مساحة بيضاء تماما ليؤكد لنا أننا أمام كتل تصلح لمعرض من المنحوتات الرمزية!

الوجه الانسائي

يشكل « الوجه الانساني » أحد المحاور الرئيسية في رسوم الكتاب، ويكشف الفنان ببلاغة عن انتماء «وجوحه» الى بيئة عربية لا تمارس السعادة وربما لم تسميح بها من قبل! ، فالوجوه فصيعة ، تقدم بالملامح والتعبير ما يلقى الضوء على البيئة النفسية والاجتماعية لها ، وقوق « بيوته » المتقشفة ، فاللوحة التى نحن بصددها تمثل شابا يلتحف غطاء محليا ٠٠ يشميه في كثير من الملامح حركة ولون الكثبان الصحراوية في استرسالها وتنوعها ، ويمتد غطاء الجسد الصحراوية بيدو حالما متاملا ويستقر على قمته وجه نبيل الملامح ، يبدو حالما متاملا ، قريبا من الملامح الفرعونية ،

لقد أعطت الخدوش الحادة الحاذقة وتهشمير سمن « الرابيدوجراف » ملمسا غنيا بالتنسوع ، وبالدرجات الضوئية • الحية • المتعة •

ان هذا الوجه النبيل وغيره من الوجوه المرسومة تنصرف عن الابتسام شأن كل الوجوه التي تعيش واقعا مفجعا ، فالشيوخ والاطفال والنسلماء والفتيات لا تنطق وجوههم الا « بالحزن » ، أو « بالحزن » مقرونا بتعبير آخر احتى عندما يتوج « الوجه » بالزخارف ، وبالتطريب العابر ، فان الوجه يظل مصرا على قناع « الحزن » •

واذا كانت ملامح الوجوه في (شمال ـ يمين) صارخة بالتعبير ، فان وجوه رسومه في كتاب (رسوم من ليبيا) تبدو مكبوحة بتلك الرزانة الحزينة ، مغلقة على مكنوناتها، وينعكس هذا « الوجوم » على العمارة التي يصنعها هذا الانسان ، فهى الاخرى صناديق من الاسرار المكبسوتة • تكنفى بالدفاع عن الحد الادنى : مجرد الاسستمرار في الوجود ا

ثلاثة توجهات يطرحها الفنان « محمه حجى ، تمشل ثلاثة تيارات أساسية في عالمنا العربي فأيها نختلار : طمانيئة التصوف ، أم مواجهة القسم ، أو الاستسلام للكآبة ؟!! •

عالم الفنان ممدوح عمار

البداية التى حددت مسار الفنان (ممدوح عمار) يمكن التشافها فى مشروع تخرجه فى كلية الفنسون الجميلة وقسم التصوير) ، فقد كشف المشروع عن فنان اختار الاسلوب التمبيرى واختسار خامة الزيت ، وتعلق بها حتى اليوم • قله يخرج أحيانا على الاسلوب التعبيرى ، وقد يتنرد أحيانا على الخامة ، الا أن لحنه الاساسي يعساوده أكثر قوة وطغيانا ! ، وتعبيريته تتسم بالمذاق المصرى ، غير المنفصلة ، يطبيعة الحال ، عن الوعى بانجسازات الفن التشسكيل • خاصة الاوروبي •

دار مشروع التخرج حول موضوع المجاذيب ، وامتلأت لوحاته بكل أصناف المجاذيب من رجال وسيدات ، وقد أتيح لهذا المشروع العرض في معرض خاص بمساريع التخرج بنادى المعلمين بالجزيرة ، وقامت لجنة بمناقشة أعمال الفنائين المبتدئين الذين قدموا مذكرات تفسيرية لمشروعاتهم تبين الاتجاهات الفنية التي ينتمون اليها ، وقد كان مشروع (عمار) عو أبرز المشاريع المقدمة وقال عنه تقدير امتياز ،

اتسمت لوحاته بالاداه العنيف ، فاللمسات حوشية

تنطلق في أرجاء اللوحة كما لو كانت في سباق ، معطمة في طريقها الواقعية التشريحية للشكل الانساني، والوصفية الاكاديمية ، واتخذ من المبالغات الظاهرية للشكل طريقا لتعرية ذلك الجو العبثي للدراويش .

لكن على الرغم من أن تلك اللمسات العاصفة قد مدات الآن ، بل تاهت فى الكتل المعتنى بها ، فأن عفوية الخطوط الاساسية للوحة ظلت تكشيف عن نفسيها • كان يتعامل مع الطبيعة بحنان ، وتبرز هذه الحالة أكثرعندما يتناول مناظر من حى الحسين مثلا ، وفى هيذه الحالة يكون أسيرا لسحر العمارة الاسلامية •

خرج الفنان من معركة مشروع التخرج فائزا بتقله بير المتياذ • كان يريد هذا الاعتراف ، وكان يظن أن هذا كاف الا أنه عندما أصبح موظفا بالحكومة أدرك أن الشيء الوحيد المطلوب منه هو التوقيع في سجل التوقيعات ، والالتزام بالمواعيد وليس مهما أن يصنع شيئا في مساحة العمل ، فترك الوظيفة بعد شهر واحد من اللا عمل ، وقرر العمل للفن بالتفرغ له تفرغا كاملا ، ومن ثم تعرض للجوع ، ثم التوبة ، والعودة من جديد الى كابوس الوظيفة ا

جاء الانقاذ الحقيقى فى شكل بعشة داخلية بمرسسم الاقصر ، وكان هذا النظام يتيح للخريج قرصة التفرغ لانجاز موضوع يختاره ، ويلتزم به ، وله علاقة ما بالبيئة وكان الطالب يحصل على نحو عشرة جنيهات شهريا! ، ورغم ضالة المبلغ كان (ممدوح عمار) سعيدا بتجربة

التلاقى مع بيئة تجمع بين ما هو تاريخى وقطـرى ، في

كان طبيعيا ألا يكون طريقه هو طسويق الفنسسانين التأثريين الذين لا يشغلهم سوى الضوء العسابر ، والجو ، حتى اذا صوروا البشر فباعتبارهم لحظات تتلاشى .

لم يتوقف أيضا عند سحر العمارة الريفية والعمسارة التاريخية في الاقصر ، ولم يرها بمعزل عن الانسسان ، واذا كانت حوارى الحسين قد أوحت له بصخب المجاذيب في الموالد ، فقد أوحت له البيئة الجديدة بصمت المساحات الشاسعة ، وتناقضها الغريب ، الساحر مع ذلك ، فقد كان في مرسمه نافذتان ، نافذة تطل على صحواء جرداء تلتمع تحت وهج الشمس ، والاخرى تطل على حقسول شديدة الاخترار ، ممتدة ! ،

ومن هنا كانت لوحات تلك المرحلة مليئة بالمسادمات بين الغامق والفاتح بين المساحات المبتدة تقطعها صيحة في شكل بقعة صغيرة تمثل انسانا حتى اذا اضطر الى رسنم جموع بشرية متصلة ، فانه يفصلها بمساحات واضعة ، وصريحة ، مؤكدا الغراغ الهندسي •

الأنسان ، في مرحلة الاقصر ، ضيئيل ، نقطة تؤكه جلال الطبيعة ، ولقد بقيت هذه النغمة في أعماله بصور مختلفة حتى الآن ، وربما دفعه هذا الى الاحتفسال بعنصر ثالث غير الطبيعة ، والانسان ممثلا في : الخيول العربية الرشيقة ، المتدة بنفسها ، فقدم بها عديدا من اللوحات والرسوم ولا يكاد يوجد بين خيوله الجميلة سبوى فرس واحد أو اثنين ظهرا متعثرين ، ليعبر عن المشل : لكل حصان كبوة ا

على الرغم من أنه قد أمضى عامين فقط فى مرسم الاقصر فأن هذه المرحلة قد تركت أثرها الحماسم على انتاجه ، فظلت تتردد بعض عناصر هذه المرحلة فى لوحاته حتى الآن ، منها : المساحات المهتدة ، ظهور أشكال معمارية فى لوحاته الاخيرة ، هى ذاتها نفس الاشكال التى تعلق بها أثناء المرسم ، وأن اختلفت فى الهدف مثل شكل المنابر الموجودة فى الهواء الطلق ، وشكل المهد ، المبنى بطريقة لا تسمم للزواحف السامة بالتسلل الى الاطفال ،

مرحلة التحصيل

ليس في سيرك (ممدوح عمار) غير الحزن ، حتى اذا أضحكنا فهي ضحكة مرة ، تدفعنا للاسي و ليس فقط على كائنات السيرك الانسانية ، المهرج (يعزق) ، أو الراقصة الحامل ، بل تمتد لتمالاً تأخرنا على الانسان في كل مكان أن أهم عملين في تلك المرحلة هما العملان المشار اللهما وتمثل اللوحة ووول راقصة عملاقة ، حاملا ، تتوسط اللوحة و تستقطب وجوه المساهدين الخالية من التفاصيل الوجوه و ممجرد دوائر تشكل في مجموعها طلقات موجهة لهدف والهدف والهدف هنا هو جسد الراقصة ، وهو يمنح المتوجين أردافا سخية لا نراها ، ويواجهنا بما هو أخطر والمرة من لزومياته ، تتمثل في تأكيد جلال ، وعظمة ، وقوة المكان على حساب الانسان الضئيل و فالشهد المعماري للسيرك ، والمقاعد الخالية تماما التي تجيط المعماري للسيرك ، والمقاعد الخالية تماما التي تجيط به في حلقات من كل جانب ، وظهور المهرج في قاع المشاهد به في حلقات من كل جانب ، وظهور المهرج في قاع المشاهد

تؤكد ما يسعى الفنان لابرازه فى لوحاته الاخسرى وهسو غربة الانسان ، ومع ذلك ينفلت شىء خاص يفصسح عن هوية هذا السيرك ، فسيرك (ممدوح عمار) القاتم ، سيرك مصرى فقير يتميز بدرجة مختلفة من العبث والغرابة عن سيرك (بيكاسو) الوردى ،

مرحلة التحصيل

يعتبر الفنان السنوات التي أمضاها في بعثات الى الصين الشعبية ، وفرنسا ، وايطاليا ، من عام ١٩٥٧ حتى ١٩٦٦ ، مجرد سنوات للتحصيل نتج عنها كمية هائلة من رسوم للجسد العارى والبورترية • درس فن الجرافيك في الصين الشعبية الا انه لم يعرف في مصر كحفار ، وقد يرجع هذا الى طبيعته التي تنفر من الوسائط الميكانيكية بينه وبين مسطح اللوحة •

وفى باريس التحق بمرسم الفنان والنساقه (أندرية لوت) ، وكان ذلك قبل وفاة الاخير بستة أشهر ، وعندما سالته بماذا افادك ؟ قال : لا شيء ! • ولما لمح دهشستى قال : كان يحدثنى عن أشياء لا وجود لها فى اللوحة ، مما أزعجنى ، غير أننى اكتشفت انه فاقد البصر تقريبا ، وأن ما كان يصله من اللوحة كان مجرد ضسسباب غير محدد المالم !

انتقل بعد ذلك الى مرسم الفنان (أوجام) ، وهناك تعلم أسلوب الرسوم الحائطية (الافرسك) غير انه لم ينفذ رسما جداريا حتى الآن في مصر، وحتى عندما أصبح أستاذا بكلية الفنسون الجميلة لم يدرس هذه المادة لطلبته

وعلى أية حال فان باريس وروما لم تلهماء بشيء ، كل ما رسمه في الفترة الباريسية ، والإيطالية كمية من لوحات تدور حول موضوع واحد ، هو « عروسة المولد » وقد أقام بها معرضا في روما ، وكتب أحد النقاد الإيطـــالين عن ذلك المعرض ، فاستخرج من عرائسه أبعادا ايطالية ، ربها لم تكن واردة عند (مهدوح عمــاد) الذي رسم عرائسه بدافع الحنين ، على حد تعبيره ، قال الناقد :

« لقد اكتشف « ممدوح عمار » سمورا في العروسية الحلاوة التي توجد في كل منزل في مصر حيث ولد • وقد صورها وأبرزها في حركات متغيرة : وهن يحملن الجرار مثلا ، وهي صور تذكرنا بعالم كامبيللي وتتكون أرضية اللوحة من عناصر زخرفية أجنبية •

لعل الشيء الجوهري الذي أفاده من تلك البعثات هو ضرورة عمل دراسات مستمرة مع الطبيعة ، وهي عادة تخلص منها للاسف الغالبية الساحقة من فنانيئا ، فابتعدوا يوما بعد يوم عن منابع الالهام الحقيقية ، وغرقوا أكثر فأكثر في النمساذج الاوروبية المجففة في علب والنتيجة : معارض تتعامل مع كتب ، لا معارض تتعامل مع الشمس المصرية ، والانسان المصرى .

الرحلة الخشبية!

تحول انسان (ممدوح عمار) الذى حكم عليه بالعزلة دمية ، لا تفصَّت عن عمرها ، ولا تبسوح بتعبير ، وجوهها الكرويه جامدة الملامح ، بكماء ، هزيلة الاطراف ، وفى هذه المرحلة لايكتفى الفنان بالايحاء بل انه يسسعى الى

تثبيت كل هذا عن طريق التجسيد بتأكيد البعد الثالث · عن طريق المقابلات الحادة بين اللون الاسسود والفسواتم القوية ·

وَلَم يَكتف باصدار حكم الاعدام على انسانه المحاصر. بيل تجاوزه الى اعدام الامل في الخيول العربية ، المتحدية، الرشيقة المعتدة بنفسها ، وجمدها في شكل لعب خشبية لا حول لها ولا قوة !

اصبح الانسان ضائعا والحصان الشسسامخ مجرد (طبيعة صامتة) في ركن من أركان الاتيلية ، ملقيا عليها الاضاءة الصناعية المناسبة التي تسمح له بدراستها دراسة قريبة من الدراسة الاكاديمية ، وحتى يبعد عن الخيول الخشبية شبهة أن تكون موضوعا من موضوعات الطبيعة الصامتة ، حاول أن يخلع عليها غرابة سيرالية بوضب بيضة ، أو سسستارة الى جوار رأس الحصان ، أو يلقي بطائر جريح أو نميت أسفل سسيقانه الخشبية ، الا أن مخزون الفنان من الدراسات التي كان يجريها على المناظر الطبيعية قد أفسادته كثيرا ، وأبرزت قدراته في بنساء الطبيعية قد أفسادته كثيرا ، وأبرزت قدراته في بنساء (الفورم) والتكوين المحكم ،

ومن أنجح أعماله تلك ألتى لم يصلطنع فيها غرابة من باضافة عنصر غير متوقع ، وإنما انعكست تلك الغرابة من قلب الشكل الواقعى ، ومن أبرز اللوحات الدالة علىذلك لوحة (الشاطىء المهجور) ، فقد التقطت فرشاته منظرا يمثل أرجوحة للاطفال مهجورة ، على شاطىء مهجور الامن غربان ! انها لوحة تترك في النفس أثرا مريرا ، تشبه أطلال الشاعر الجاهلي الذي يبكى لحظة على الاحباب الفائبين ، قبل أن يشرع في انشاء قصيدته .

لوحة (الحرب) ١٩٦٠ :

استغرقت هذه اللوحة من الفنان ممدوح عمار عاما في التنفيذ ، وتحضير الدراسات الخاصة بها ،وتبدو الوهلة الاولى لوحة جدارية ، وهي موجودة الآن ، ليس في متحف من المتاحف ، ولكنها تسمد فجودة في حائط منزله تعانى من التخريب ، والاهمال ، محرومة من الضوء الغامر للوحة العصر (الجورنيكا) للفنان الاسمالي (بابلو بكاسو) ،

ولقد بلغت لوحة (ييكاسو) المحظوظة درجة فريدة من التأثير ، بحث يستحيل أن تتحدث عن لوحة عن الحرب، دون أن تفرض (الجورنيكا) نفسها ، فاللوحة ممتلئة بكل عناصر الدراما : التحدى • السيقوط • الادانة • الالم الامل ، فالفرس يصرخ ألما ، والفارس يسقط على الارض، ولكنه وهنا البراعة ، ما يزال ممسكا بالسيف ، وبزهور الامل البرية ، بينما لا يصلنا من لوحة (ممدوح عمار) غير صوت واحد هو لوعة الهزيمة •

تبدو لوحة (ممدوح عمار) للوهلة الاولى كما لو كانت متناقضة ، أو مختلفة مع أعساله الاخرى الا أن المتلقى يستطيع أن يكتشف أنها تسير في نفس الطريق • طريق التأكيد على غربة الانسان في العالم ، وان كان الصسوت في هذه اللوحة اكثر ارتفاعا • فالوانه عموما تتسم بالوقار بينما ينتشر الاحمر الصريح بدرجاته فوق مسلطح لوحة الحرب ، وتتكدس الكتل البشرية ، وتتدافع في طابورين عظيمين ، مقبلة من الاطلال ، منسكفتة الى داخل اللوحة •

رجال ونساء عراياً ، يجمعهم تعبير وآحـــــــ هـــو : الرعب ويقين واحد هو : النهاية التي لا مفر منها ·

لا أمل ، لا مقاومة ، بل استسلام كامل للفناء •

ان عددا قليلا من الفنائين المصريين مم الذين استجابوا لموضوع الحرب ، بينما فضل كثيرون التعبير عن السلام على طريقة هيئة الاستملامات فامتلات المعارض والميادين بكل أنواع الحمام في فترة من أحلك الفترات!

ان الفنآن (ممدوح عبار) من آكثر فنسساني مصر تعفقا وتفورا من الاضواء ، وحرصاً على الصسسلة في محسراب الفه: •

قال لي:

« تكفينى مساحة بيضاء ارسم فيها ، واوقع عليها ، والتوقيع بالنسبة لى يعنى اننى أعلن أننى أشهد ، وأنا بكامل قواى العقلية ، وكلى صدق ، واخلاص ، بأنى بذلت أقصى جهدى في التعبير عن انفعالاتى في هذه اللوحة ، وأنا يدورى أشهد

« ان كل اللوحات التي تحدثت عنها ، صراحة أو ضمنا كانت موقعة من الغنان !

سيد سعد الدين .. والتصوير النحتي

هو واحد من جيل السبيعنات ، ومع ذلك ، فقد قدم قى منوات قليلة ما يستحق عنه أن يوضع بين فنانى الصف الاول ، فعلى المستوى الانسسانى عاش دراما حقيقية للاصراد ، وعلى مستوى الفن قدم ابداعات تفصيح عن هويتها المصرية ، وعن براعة متميزة ، وعن رؤية يحرص صاحبها على أن تكون مستقلة ، ينتمى الى ما يمكن تسميته بالمدرسة المصرية التى تشكلت على أيدى الفنائين ، بدوا من محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى ، ومحمود من محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى ، ومحمود معيد ، م راتب صديق ، وحسين بيكار ، الى فنانين سعيد ، من السائهم فى أواخر الخمسينات وبداية السستينات

مولد فنسان

ترك الجيش قبل اتمام الخدمة العسكرية بعد اصابته بازمة صحية حادة ، ويبدو أن الحالة قد تفاقمت للدرجة التي رأى فيها المسئولون أن يسمحوا له بترك الخدمة ! • وظل نحو عامين لا يكاد يفادر غرفته ، وفجاة قال له صديقه وشريكه في الغرقة مداعباً : ما دمت في طريقك للموت فلترسم لنا شيئا من ايحاءاته ! • • وثم يكتف

بالدعابة الثقيلة بل أحضر له الخامات الفرورية ، ووضع أمامه حامل الرسم ، ولم يبق الا أن يغمس الفرشساة في عجائن اللون ، ويبدأ العمل ، ويدأ العمل فعلا ، وانجر بضع لوحات ، دارت لوحتان منها حول موضوع « الموت ؛ الاولى بعنوان : (زيارة الى راحل) ، والثانية بعنسوان : (أنشودة الى راحلين)، وقدم زميله اللوحة الاولى في معرض كان قد أقيم احياء لذكرى عبد الناصر عام ١٩٧٢ بقاعة الاتحاد الاشتراكي بكورنيش النيسل ، ولفتت اللوحة الانظار اليه ، واقتنتها اللجنسة المركزية ، أما لوحته الاخرى فقد فازت بالجائزة الثانية لصالون القاعرة ،

بهذین العملین قدم شهادة میلاده کفنان تمیز بسلامیم خاصة ، وواصل رحلة نضجه الفنی ، وحصل عل کمیة من الجوائز لم یحصل علیها فنان آخر فی مصر فی فترة زمنیة قصیرة •

تصوير نحتى ا

عند مشاهدة هاتين اللوحتين نلمح للوهلة الاولى أننا أمام تحويرات نحتيه لعناصره الانسانية • لم يشغله فقط تأكيد البعد الثالث (الإيهامي) ، ولكنه أراد أن يشعرنا أننا أمام منحوتات يمكن الدوران حولها ، ورؤيتها من كل الزوايا 1 • وفي هذين العملين ، وبعض الاعمال الاخرى ، يظهر الفنان متقمصا روح النحات ، ملصقا بالوسائط التصويرية السهلة ايحاءات بالوسائط النحتية الصعبة ، فاللمسات تصبح كثيفة ، وخشنة ، كضربات الازميل في الحجر ، والايجاز في التفاصيل ، التي يضطر اليها نحات

الكتل الحجرية ، يتبناها « سيد سعد الدين » ، ولان أكتلة النحت لا توجه الا في حيز مكاني ذي ثلاثة أبعاد ، كذلك قعل الفنان مع شمسخوصه ، فأقام لها مسرحا يكاد يكون حقيقياً ، فوزع الكتل على خشبة السرح كما يفعسل مُخرج السرح • ففي لوحة ﴿ أَنْسُودَةِ الْيُ رَاحَلِينَ ﴾ تُنهِضَيُّ الجاميع منشدة نشيدا كوراليا أمام مدافن المرتى ، تكاد تشملها جميعا تنويعة على مفردة لونية واحدة هي اللمون البنى • واللوحتان ، في جانب من جوانبهما ، استذكار لبعض أساليب عصر التهضية الاوروبي : في النسب الرياضية للتصميم ، والاحتفال بالمنظور الثابت ، والاحتمام بِالْمُقَالِدُتُ بِينُ عِناصِرُ المُقدِمةِ وَالْخَلْفِيةُ ، الا أَنْ مَلامِعِ الْفَيَالُ تظهر بوضــوح ابتداء من هذين العملين • وأبرز تلك الملامح ، كما أشرنا من قبل ، هي السعى لايجساد كتــل صريحة ، ونقية ، فهو يزيل الشوائب التي تقاوم نقساه الكتلة • تختفي من لوحاته التعبيرات الحادة ، والحركات المتشنجة ، وأحيانا تختفي الوجود نفسها ! • • ففي لوحة زيارة الى راحل تصبيع رأس الطفل كرة كاملة الاستدارة، وتشكل ذراعا الطلفل قاعدة لتلك المنحوتة !

ان « الكل » يقوم بدور « الجزء » • قبدلا من العناية بالمكنات التعبيرية لاجزاء الجسه الانساني ، قانه يكتفي بالايحاءات المعمارية للسخوص داخل المكان ، قالطفسل الواقف أمام الحائط لا نكاد نلمحه يبكي ، غير أن حواد الكتلة وظلها المنعكس على الحائط ، والظلل المتلة ، المجانبية ، لشخوص لا تراها ، والكتلة البعيسمة لعنصي

انسانى فى مواجهة مقبرة ٠٠ كل هذا يرسب فى النفس شعورا بالرهبة ، والالم ٠

طريق لاوروبا ٠٠ وطريق عمر ا

فتحت الدراسة في معهد ليوناردو دافنشي أمامه قناة للاتمال بالتصوير الاوروبي ، ووقف طويلا عنه فناني عصر النهضة العظام ، وانبهر بذلك الاخلاص الاستشمادي من أجل أبداع أعمال فنية قد تستلزم من فنسان مشلّ « ما يكل انجلو » ـ مثلا ـ البقاء لسـنوات تحت سقف كنيسة في ظروف اختيارية بالغة الصعوبة • والواقم أنَّ طبيعة المعهد ، والجو العام بداخله يشمعر الطالب أنهُ انتقل الى أوروبا `ق لهذا كان وجود أستاذه الفنان « سيد عبد الرسول » مناقضا لهذا الجو ، جاذبا له لدراسية التراث المصرى ، والغنون الشعبية ، ومحركا له لاكتشاف خصوصية لفن مصرى معاصر • ولم يكن للغنان سبيد عبد الرسول تأثير فني على الفنان سيه سعه الدين فقط ، بل كَانُ أَيْضًا عَلَى الْمُستَوَى الانساني ، فقد ساعده ، والحقه بالقسم. الصباحي، وتوسط له لدى المستولين بالمعهد فاعفى من المصاريف ! أما على المستوى الفنى فقد تأثر بانعطافات « سيد عبد الرسول » نحو موضوعات الحياة اليومية ، والتوجه نحو التراث المصرى القديم ، كما تتلمد لفترة على الغنان والناقد « حسين بيكار ه لدراسة فن الباسستيل ، وأصبح « سيد سعد الدين » أوّل معيد مصرى بمعهد ليو تأردو دافنشي عام ١٩٦٧. •

من وحي الدواب ا

خرج من ايحاءات الموت القائمة ١٠ الى صخب الاسواق، ومواكب المتصوفة ، ولاعبى التحطيب ، وسيدات البيوت، واطفال الحارة ، والحيوانات الاليفة التى اختسار منها الماعز ، والحمير ، وبلغ من اهتمامه بموضوع الحيوانات الاليفة أن خصص لها معرضا أطلق عليه عنوان (من وحى اللواب) ، تظهر حيواناته ، وفي أغلب اللوحات ، في متابعات تذكر باللوحة الجدارية الجميلة (أوزميدوم) للفنان المصرى القديم ، وهو يثبتها ، ويسكنها في أوضاع مشابهة للطبيعة الصامتة ، الا أنها في كل الاحوال تبدو متماسكة في كيان واحد ، أسرة يصعب أن تقتلع منها فردا دون أن يحدث خلل ما ، ويبدو منا مستفيدا الى حد ما بالاسلوب التكميبي ، أما عجيئة اللون التي كائت ما بالاسلوب التكميبي ، أما عجيئة اللون التي كائت كثيفة في اللوحتين المشار اليهما من قبل ، وبعض اللوحات التي عبر بها عن موضوعات قومية مباشرة فيما بعد ، قد خفت ،

موضوعات قومية

لفذ عديدا من اللوحات استهدفت تمجيد الجسازات الجندى المصرى في حرب اكتوبر ، أبرزها لوحتان • الاولى بعنوان « لمسة وفاء » ، والاخرى بعنوان « الوصية » • • وصـــل بهما الى درجة عالية في الاداء ، والحبسكة في التصميم ، ولو أتيح لشخوص هاتين اللوحتين التجسسة في منحوتات ، لكان من المناسب لها أن توضع في الميادين

كنصب تذكارية ! • في لوحة و لمسسة وفاء تتجه كل خطوط اللوحة للترابط ، والتوحد بين عناصرها ، وهو خطوط اللوحة للترابط ، والدة للمصسادفة ، وفي هذين العملين تظهر الاستفادة من النجت الفرعوني : صسسفاء الكتلة • البناء عن طريق المسطحات العريضة • التركيز على الحركة الداخلية للاشكال • شموخ الكتل البشرية ، وصلابتها ، وتحديها للزمن ، الا أنه اسستخدم رموزا دارجه ، ولم يقف في هذين العملين عند حدود الايحاء بل قفز الى منطقة الافصاح الصريح • المباشر • الدعائي ، وربما كانت لوحة و لمسة وفاء » أكثر وضسوط ، الا أن اللوحتين تدوران في قلك واحد •

من السكون ١٠ الى الحركة

اقام في مارس ١٩٨٣ معرضا بقاعة جوته بالقاهرة ونجع في تقديم اضافة جديدة بالنسبة له ، فقد انصرف عن « سكونية » العناصر الى درجة ملحوظة من « الحركة كما تخفف من أثقال العجائن الحجرية ، ودخل مناطة جديدة من اللون البارد ، والساخن ا

كَانَ مَعْرَضَهُ الأولَ عَنِ الدُوابِ ، والثاني عن البشر! غير أنه في انتقاله من جو التراكيب السكونية ١٠ ال التراكيب الموحية بالحسركة لم يغير من جوهو عالمه فالمجاميم البشرية ، والحيوانية متلاحمة ، ومتماسك كاسرة ريفية ، ذات كتل على قدر متساو من الاهتمام وهي كتل ذات حضور ثقيل ، وتبدو المجساميم ، رغ تماسكها ، وحيدة ١٠ كجماعة ضلت في الصسحراء ، يرقبها من أعلى وجه القمر ا

تمثل لوحات « التحطيب » مباريات بين ديكة بشرية ، متفرجوها يبدون كاصنام ، أو عرائس حجرية ،

يقفز اللاعب قفزة مفاجئة • ويتجمعه في الفراغ الشاسع ، وتصطدم عصما كل من اللاعبين بالاخرى ، وتندفع تلافيف الملابس الفضافة • الاسموانية كالمروحة ، طائرة كأجساد انفصالت للحظة عن جاذبية الارض لتتلاقى في حوار راقص • أما القمر • • ذلك الشاهد الفضى • • المتسلل خلف الاسوار ، فانه يهدى اللاعبين ضوءه •

ان قطعة صغيرة من الحجر لا قيمة لها وهي مهملة الى جوار حائط ، تكون مثيرة عند الطلاقها الى السماء وقد قام الفنان «سيد سعد الدين » بتجميد اللاعب القافز في سماء اللوحة ، للايحاء بالقفزة العنيفة ، وبالعودة المتوقعة ١٠٠ المقلقة الى السماء المتوقعة ١٠٠ المقلقة الى السماء سوف تعود بنفس الهيئة ، أما كتلة اللاعب المحورة تحويرا مثيرا ١٠٠ وهي في السماء ، لا ندرى على أي هيئة يمكن أن تعود الينا ١٠٠ ومن ثم ، فإن هذه الحيلة التي استهدفت «الحركة » تدهمنا بالارتباك ، والقلق ١٠٠!

ويخلق في لوحات أخرى ايحاءات بكتل تذهب ، وتجيء في الفراغ كما في لوحة « المرجيحة ٥ ـ على سبيل المثال ويضيف حيلة أخرى للايحاء بالحركة ، هي تفتيت المنظور الثابت ، فيستخدم أكثر من منظور في اللوحة الواحدة لاطلاعنا على أكثر جوانب العناصر اثارة ، ولقد نجح في لوحات لاعبى التحطيب في ابراز عنصر الحركة أكثر من

أغلب الموضوعات الاخرى بما في ذلك لوحة (الخبر) التي فاز عنها بجائزة البيئالي الاولى في التصوير • أما شخوصه فقد قدر لها الفنان أن تكون ساكنة ، ولا يسمح لها بالخروج من جمود «العروسة » الخشبية أو الحجرية • في الليونة العضوية ، الانسانية الا عندما تكون (المرأة) مي محور اللوحة ! • • والمرأة التي يتعامل معها هي سيدة البيت ، أو الشغالة ، في لحظات الاسترخاء ، أو العمل في تنظيف الملابس ، وتشترك بليونتها ، وحسسيتها في مقابلة مع ايقاعات المساحات الهندسية للملاءات المفسولة كما تظهر الملامح قريبة من الواقع في بعض لوحات الاطفال • • الا أن عنصر « الرجل » يبدو عنصرا متربعا على عرش اللهحات !

لوحة من وحي النيل

استغرق تنفيذ هذه اللوحة ، والدراسات المصاحبة لها تحو سبع سنوات ، مقاسها ۱۲× ۱۰ سم ، ونال عنها المجائزة الاولى من المجلس الاعلى للفنون والآداب ، وكعادته فانه لا يكاد يترك مساحة مهما قل شأنها للمصادفة ، قاللوحة اتسمت بالبناء الهندسى ، الرياضى المحسكم ، أسقط على الاشكال اضاءات كشسافية ، دافئة ، تميز عناصر المخلفية ، واللوحة تمثل مهرجانا للشرعة « أعلى اللوحة » ، ومهرجانا للبشر « أسسسفل اللوحة » ، وكان من نصيب الاشرعة البطولة الاساسية في اللوحة ، فهي عملاقة ، شامخة ، توحى بالامتسداد خارج اللوحة ، فهي عملاقة ، شامخة ، توحى بالامتسداد خارج

اطار اللوحة العلوى • اسطوانية كأنها أعمدة معبد من المابد المصرية ، بينما يظهر البشر متراصين كمنشدى كررال • بلا ملامح تميزهم ، وإنما هي كتل تجلس أو تتصب في تلاصق • هادي • ان صلفحة النهر لزجاجية ، والاضاءة المسرحية ، والسكنية التي تحييط بكل شي ، والاناقة التي تتسم بها كل العناصر ، والرضا الذي يضم شخوصا شامخة • هادئة • تدعونا الى حلم من أحلام اليقظة الصافى •

ان عالم «سيد سعد الدين» بي بسبكل عام مام الم سكونى و خال من المبسلفات الانفعسالية و خال من المبسلفات الانفعسالية و الافراد التجهم و يحتفى بالجماعات المتشابهة ، ولا يحفل بالافراد المتميزين ، ولهذا فقد أهمل فن البورترية ، فاذا اضطر اليه ، فانه يلجأ الى المحاكاة البسيطة ، وتظلل الوجوم ساكنة لا تفصيح عن مكنونها و

قد نتماطف ، أولا نتعاطف مع رؤية الفنسان « سيد سعد الدين » ، غير أن ما يقدمه لنا من اخلاص الدارس ، وصبره ، وشاعرية الفنان ، وقدرة المهندس ٠٠ تدعونا الى احترام ما يقدمه لنا ٠

على دسوقى .. والفن البرىء؟

ما أن يومض ، في الذاكرة ، اسم الفنان على دسسوقي الا وتلمع صور ، تشكل في مجملها ، حالة ، ليسست فريدة ، في واقعنا التشكيل ، ولكنها تحمل من الاصالة ما يدعو الى الاعجاب ، فسيرة الفنان الذاتية ، وانتساجه الفني ، يشكلان زادا للامل ، وطاقة للتحمل ، وقدرة على تجاوز الحصار ، للموهوبين الفقراء !

لم ينل من التعليم الرسمي الا القليسل ، ومع ذلك ، فقد حقق انتشارا في مصر والعالم • يطالعك بوجه برى السم وكتلة ضخمة من الشعر الليفي • الذي صار رماديا بحكم السن !

التقيت به للمرة الاولى عام ١٩٥٩ ، بمتحف الفن المحديث ، ذلك المبنى الاسلامى ، الجميل ، الذي هدم بعد ذلك ١٠٠ وصار موقفا للسميارات ! كان المتحف في ذلك الوقت ، شعلة من النشاط الشقافي والفنى ، وكان (على دسميوتي) دائم التردد على مكتبة المتحف ، يتأمل ابداعات الفنائين ، وعرفت منه ، وقتهما ، أنه طالب ، بالمقسم الحر ، بكلية الفنون الجميلة ، وهو قسم لايشترط

أى شروط على الملتحق ، الا أن الدراسة التي تلقـــاها ، • و الميس لها أثرا • • أى أثر على أى مرحلة من مراحـــل انتاجه الغزير !

ان المتأمل لانتاج الفنان ، منذ الستينات حتى اليوم ، يكتشف أن أستاذه الاول ، وربما الوحيد ، هو الحارة الشعبية ، المصرية ! وندهش لهاذا التناقض العاد ، بين براءة العالم الذى يتجسد بلوحاته ، وخشونة الظروف الاقتصادية ، والاجتماعية التى حاصرته ، لفترة ليست قصيرة من عمره الى أن اجتاز المحنة بالصبر ، والعمل ،

المسلاد

ان الدعوة الى اكتشاف ملامح فن قومى كانت تتراوح بين الاشتعال ، والكمون منذ الرائد الاول « محمدود مختار » الى اليوم ، الا أنها لم تتلاشى ، رغم التبعية ، التى تصل ، أحيانا الى حد الصراخ ، للنموذج الاوروبى ، موجات تتتابع ، وتتداخل ، من توفيق بين الموروث ، والمعاصر ، الى ايمان بكل ما ينتجه الفكر الاوروبى ، الى رفض كامل لكل شىء !

ولد فناننا من التيار القومي للفن ، الذي نلمح قسماته في الفنانين : محمود مختار ، راغب عياد ، آدم حنين ، الجزار ، ندا ، بيكار ، جورج البهجورى ، سسعه عبد الوهاب ، عبد الوهاب مرسى ، سبيد عبد الرسول ، كمال خليفة ٠٠ وغيرهم كثيرون ٠

حاول كل منهم أن يلتقط الموروث ويهجنه بما يتسق واختياراته من أساليب الفن المعاصي ، التشـــخيصية ، فنرى « مختار » قد خلع قداسة المنحوتات الفرعونية على الفلاحة المصرية ، كما خلَّعها « محمود سعيد » على فتيات بحرى ، فامتلأت صحة ، وعافية ، أسطورية : بينما قفزن وجوه الايقونات الى حوارى ، وأزقة القاهرة ، الفقيرة ، ممثلة في أطفال ممصوصين في لوحات « البهجـــوري » ولست أحاول هنا رصه الانجازات التي أنجزها كل الذين ذكرت أسماءهم ، والذين لم أذكرهم بغير قصيد ، انما ما أحب التقاطة هو ذلك السحر ، المقدس ، للموروث ، باعتباره وثيقة لبشر اختفوا ، بغير عودة ، قد فقد قداسته على مر الاجيال ، قبدلا من ارتفساع فلاحات مختسار ال الشموخ الفرعوني ، نرى وجوه الايقـــونات ، والملامم الفرعونية تنزل الى أحياء الفقراء ، تتقمصهم ، كما قفـن بعضُّ الْفنانينُ الى الحارَّة المصريَّة من منطلقاتُ أخرى ، فقدُّ غرق (الجزاز) ، و (ندا) ، في مرحلة من المراحل ، في المعتقدات الشعبية ، حيث الخرافة ، والشعوذة ، كما دخل الى « الحارة » عدد من الفنانين الاخسرين من زوايا تزيينية ، أو تلبية لموجة ما • اعلامية ، أو سياحية • الَّا أن مؤلاء ، وأولئك شكلوا في النهاية مناحًا عناما ، أو ذاكرة جمالية عامة ، سمحت بتقبل زوايا نظر مختلفة في اطار ثابت • ومن هنا ولدت تجارب على دسموقي الا أن الفارق هو أن « على » لا يشغله عادة التخطيط ، والتنظير وأغلب الظن أنه اختار وحدات لوحاته ، وسبجل بها معالم الحارة تسجيلا فطريا وقد سمع هذا المناخ بمولد و كلمة السر » التى كانت بالنسبة له « الحارة المصرية » منظورا اليها بمينى طفل برىء ! •

قد نلمس فى لوحاته بعض الملامع القبطية فى العيون ، وبعض الملامع الاسمسلامية فى التراكيب المعسارية ، والفرعونية فى وضوح العنصر الخطى ، وطلاء المساحات ، أو فى بعض التصميمات ، الا أن « المنتج ، النهائى يتمين بخصوصية تنفذ الى القلوب بيسر ، وتؤكد قدرته على اختيار ما يناسب طبيعته من الموروث القومى ، الفنى ،

المعرض الاول عام ١٩٦٣ والمرحلة الرمادية !

شكل هذا المعرض معالم الطريق الذي التزم به ٠ كانت « الحارة » هي « البطل » وما تزال ٠ الا أن « حارته » ليست « مرعبة » كحارة « عبه الهادي الجنزار » التي سيطرت عليها المعتقدات المرحشة ، والتي امتلات بالمسوخ البشيرية ، والمسابح ، والمباخر ، والحشرات والحيوانات الخليظة ، الخشنة ، والاحجبة ، والاقراط ، والاطراف الغليظة ، الخشنة ، والتحوير الصاحم المسخصات ، والعجائن السميكة • تلك العناصر ، التي تنظم فيما بينها من الموام الذي يحاول الفنان ادائت ، على النقيض من من المالم الذي يحاول الفنان ادائت ، على النقيض من مذا ، تماما ، نلتقي بحارة « على دسوقي » الوديعة ، المرأة ، والطفل ، هما تاجا الحارة ، رغم ملامح الفقر البادية على الإطفال ، يندفعون بها ، عبر اللوحات الفقر البادية على الجمال الانثوي العقيف ، البريء •

ان لوحات معرضه تخلو من التوتر ، كما تخلو تقريبا التوابل التكنيكية والتحريفات الصادمة ، كما هي الحال عند (المجزار) ، و (ندا) أو التحريفات الاستعراضية عند « عبد الوهاب مرسى » أو « رفعت أحمد » * فتحريفاته تتسم بالبساطة ، والسلاسة ، التي تقترب من رسوم الاطفال ، واختار لهذا المعرض موضوعا مشتركا ، هو د السيرك » ، سيرك الحارة طبعا ، الفقير ، الذي يأتي الى مشاهدين فقراء ، في المناسبات العامة كالموالدوالاعياد وركز على عنصر الاطفال ، الذين وضعهم في أوضوا يعلم الحزن ، وأسهمت ألوائه الرمادية ، المتقشفة ، في عليم الحزن ، وأسهمت ألوائه الرمادية ، المتقشفة ، في عليم مذا التعبر ،

وشاركه في هذا المعسرض الفنان ، والنساقد الراحل (محمد شفيق) ، وكان وقتها طالبا بمعهد السينما ، وكان اللسان الناطق باسم الثنائي ، كان يتسم بدمائة الخلق ، والدأب ، الا أنه فجأة اختفى بسسبب المرض النفسى ، وانقطمت أو كادت ، أخباره ، الى أن فوجئنا بحادث وفاته، في ملابسات مفجعة ، في مستشفى الامراض العقلية منذ بضع سنوات ا وائدثرت لوحات « شفيق » بسبب الاهمال أما لوحات « على دسوقي » فقد اندثرت ، لاضسطراره للرسم عليها رسوما جديدة ، استعدادا لمعرض آخر ! للرسم عليها رسوما جديدة ، استعدادا لمعرض آخر ! كان يعمل في وظيفة « ومزية » وهي العمل كمساعد في المكياج ، وقد أوحى له هذا العمل ، ببعض الحلول كان التكنيكية لمصلة الالوان ، فعلى الرغم من أن الالوان كانت متاحة في ذلك الوقت ، الا أن الاجر (الرمزي) الذي كان

يتقاضاه من التليفزيون لم يكن يسعفه ، غير أن المساحيق

الملونة التي كان يعلل بها وجود المثلين ، والمثالات ، قد أوحت له باكتشاف ألوان خاصة به من مساحيق الألواخ الشعبية فأجرى عليها بعض التجسارب الى أن اكتشني العجائن المناسبة ، وظل يعمل بها ، أنجز بها معرضي الاول عام ١٩٦٣ الذي ونهم له عنوانا هو : (حياة الفلاحين) ، وغلب على اللوحائ الدرجات الرمادية ، وتعبير الحدزن ، ومن أبرز لوحائ تلك المرحلة لوحة ظلت تتردد عبر مراحله المختلفنية ، بأسماء مختلفة ، عن سيدات في المقابر ، لابسات السواد، ملتصقات كما لو كن حبات مسبحة ، وقد إندثرت للاسف معظم لوحات المعرض الثاني ، غالبا بنفس الطريقة !

من اللوحات التي أفلتت من التبديد لوحة استلهمها من المتية لسيد درويش مطلمها: (الحلوة قامت تعجين)! يهى مقاس ١٢٠ × ٧٠ سم ، وتمثل فتاة جميلة ، تنحنى على وعاء عجين ، وفي أعلى اللوحة ، يظهر ديك يهم بالصياح يتسيط الدرجات الرمادية الضاربة الى الزرقة على اللوحة ، ينما ظهرت بشرة الفتاة في لون (الاوكر) ، واتجه الى نظيم عناصره ، في مساحة ذات بعسدين ، وان لم يلغ بهائيا ، الإيهام « بالعمق » واعتمد على الخطوط الخارجية لصريحة ، لتأطير الاشكال ، وتنظيم علاقاتها مع الفراغ لقد أقام حوارا ، ناعما بين الفتاة ومعجنها ، من ناحية الحرى ، فحاصر الفتساة ، الديك « الصارخ » من ناحية أخرى ، فحاصر الفتساة ، المعجنة ، بخط وهمي يشكل شبه مربع ، مقفل ، بينما راك الطريق مفتوحا أمام الديك ، الذي أوحى لنا بوضعه لهذا ، الى الانصات ، والترقب للمجهول خارج السور ، ان لامع الفتاة تشبه المروسة المحلاوة ، وقد ظلت تتردد عبر

الوحالة ، في النظ محفوظ ، لا يكاه يبدله · البدو دائسا اطراف دقيقة ، بلا مناصل أ · •

الثابت ، والتحول

حفلت مراحل و على دسوقى ، بالائتقالات المفاجئة لعنهم اللون ، فمن الرماديات الفساربة الى الزرقة الى البرتقاليات! ومن الغلالات البيضاء ، والدرجات الفسسسسسبابية ، ال الاحبرات ، والبنيات الصارخة ! ·

الا أنك عندما تتأمل بقية عناصر اللوحات ، تجه أن كل شيء على ما كان عليه : الشخوص والحيوانات الطيسور الآليفة * بل التكوينات ١٠ ثابتة ، وكان كل ما يصنعا الفتان مو الارتبعال بعلله السكوني عبر فصول الالوان . على النقيض _ والقياس مع الفارق _ من (بيكاسو) في مرَّاحله اللَّونية ، فاللَّون عنده ليس مجَّرد غَطَاء خَارْجي، بل يشارك مشاركة فأعلة في بناء العالم الدرامي الذي يسعى الى تجسيده ، فالانتقال من مرحلة أونية الى مرحلة اخرى ، لا يستهدف مفردة اللون ، بل يستهدف مجسل العناصر التي تشكل رؤية الغنانُ ، ولعلُ هذا هو ما أغريُ بعض النقاد بتحجيم التجربة الفنية لعلى دسوقي ورضع في اطار الفنانين المنشغلين بالعادات ، والتقاليد الشمسار صَحَيْح أَنَّهُ يَعْبُرُ عَنَ الْأَلْيَفُ مَنْ الْوَضُوعَاتِ ، أَلَا أَنَّهُ يَخْلُمُ عليها مسحة أخلاقية ، ذاتية ٠٠ وصفاء « تصـــوبريا ، ممتما للعين فالمرأة عنده « أم » أو « معشوقة » والرجم مجرد عنصر مكمل للمراة ، أما « الحمام » طائره المُفشر ب ُ نقه اعتقله بالأمتلاء ، والكسل والالتصاق بالارض ال جوار أقدام العشاق ، وكانه يحرسها ! والنخيل المنفتح المندع ، والنباتات المزهرة ، تشسسارك الانسسان حالة ولحب ، ويختفي من اللوحات بصورة تكاد تكون فهائية الرقم الفردى الذي يفرى بموضسوعات « الفسرية » و « المغترين » ! •

سالت النسان مستوضحا ؛ هل كان هشاك ضمورة تمييرية لمراحلك اللونية ؟ قال ببساطة : « انها المصادفة ! الميرية لمراحلة البيضاء حرمثلا حكنت مسحفولا بتحضير اللوحات بالمسحيص الابيض ، والجحص على ألواح من السيلوتيكس ، ورسمت عليها بالاصباغ ، والالوان المائية الخاصة بالاقبشة ، وكنت وقتها أحاول أن أنفذ رسوما جدارية كتلك التي يضعها الرسام الشعبي على منازل المائدين من الحج ، وقد راقني المذاق اللوني الذي تحقق، وبعد أن اقتنت وزارة الخارجية بعض المحوحات ، واسحمت ، واسحمررت بعض الوقت ، ثم توقفت ، وتساءلت : لماذا لا أنفذ العديد من اللوحات ، تحتفظ بهذا المذاق ، ومن هنا بدأت مرحلة لونية جديدة ! » ،

معرض عام ١٩٦٥ باتيليه القاهرة •

جاء هذا المعرض تناجا لرحلة الى منساطق الاقصر • واسوان عام ١٩٦٤ ، اتاحتها له مصلحة الاسستعلامات • وكانت أولى رحلاته الفنية الى أى مكان ، وكان السفر ، بالنسبة له ، حلما يعيد المنال اذ كان ما يزال فى دائرة المفقر المدقع ، ففى الوقت الذى يسارس فيه بعض أثرياه الفنائين اسفارا متعددة بنفس اليس الذين يشسحلون به

للماقات التبغ م يكون عنه غيرهم من الفنائين الفتراء عسيرا بل مستحيلا • الا أن د الحلم ، قد تحقق عند « على دسوقى » وتبعت علم الرحلة رحلات • ليس فقط داخل مصر ، بل خارجها ، الى أوروبا ، والى بعض البلسدان المربية •

ويغم ذلك ، فأن شخوص « الحارة » تظل متسلطة على ذاكرته ، ثابتة ، لا تتبدل ، ولم تحرك فيه الرحلات ، وزيارة المتاحف في أوروبا فيما بعد نوازع الخلق بقسه ما حركت داخله الاعتصام أكثر ، فأكثر ، بصورة الحارة المتخيلة ، التي تنضع براءة ، وصفاء ، وطفسولة ! حتى العواضف العامة ، وما يسس منها مصير العالم العربي لم تنجع في اخراجه من الحارة ! ،

وعندما ذهب الى أسوان ١٩٦٤ ، كانت الاستعدادات الضخمة على أشدها ، وصاحب المشروع غطاء اعلامى ، واعلانى مثير ، ومع ذلك لم يهتز « على دسوقى » وانجذب الى المناظر الطبيعية الساحرة واستفرق فى رسم نفس الوجود الموائسية الجميلة ، بل استعاد من الذاكرة بعض اللوحات القديمة ، واعاد صياغتها بعد أن أطلق عليها هناوين ثلتمى الى مواقع زارها فى الرحلة ! ولعل الجديد الذى أضافه من تلك الرحلة ، مو « رسوم الماعز » التي طهرت فى لوحاته ، فى تكوينات تذكر ، من حيث التكوين الملوحة الجدراية المشهورة : (أوزميدوم) ، فظهرون باللوحة الجدراية المشهورة : (أوزميدوم) ، فظهرون الماعز فى صغوف أفقية ، وقد صساغ منها الصديد من اللوحات ، وانتقال الى مرحلة لونياة جديدة . هو الالوان البرتقالية ، التى تتسم بالدفء والصراحة ، الا أن لم يستقر عندها ، فانتقل انتقالا « معكوسسا » ، ال

الفلالات البيضاء • ثم الفلالات الضبابية • الوردية حيث مياري كاثناته اطيافا هائمة • خافتة المسوت ، لدرجة أصبح من الصعب تسجيلها بالفرتوغرافيا ، فضللا عن المكان طبعها في مجلة أو جريدة ، لكن قبل أن تتلاشي عنساصره في الغيب ، اندفع الى الالوان المسلمارخة ، الاحمرات ، والبنيات ، وغيرها من الالوان المتحمة ، بل زهه في الوانه الزيتية ، واتجه كلية الى فن « الباتيك » لفضرب عصفورين بحجر ! • • كما يقال ، انفلت من معنته الإبداع ، وحقق ذيرعا •

من أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة بعنوان (السبوع) ولست أدرى الى أى مدى يمكن طبعها باللون ، أو بغير لؤن ، فدرجاتها شديدة الشحوب ، تتسساوى من خيت درجة السطوع في كل مقساطع اللوحة ، على الرغم من الحسايات الذكية في التصميم فقد استخدم (وحدة) السلم كركيزة محورية ورمزية ، يضم كل شسخوس الاحتفال الطقسي ، صعودا وهبوطا ، وفي وسط السلم تعاما ، حيث تكون بؤرة اللوحة ، تظهر دائرة (الغربال) معتوية بطل اللوحة (الرضيع) وتستقر حركة الجموع عند نقطة انتهاء تتمثل في شكل امرأة تحمل قلة ، تقف عند اطار اللوحة من ناحية اليسار ،

(كنت أتمنى أو لم يجمله المركة الذكية ، والتصميم المحسوب ، بالدرجات الحيادية المسيطرة على المناصر ، التي لم تشفع لها الشرائح اللونية التي ملا بهما فراغات اللوحة ، كما تمنيت أن تنقل اللوحة من وسيط الإلوان الزيتية الى وسيط النصجيات الرسمة ، على كل ، فقد

قازت اللوحة بالجائزة الثانية في صــالون جمعية محبى القنون الجميلة لذلك العام اعنى عام ١٩٧٢ ١)

معرض لفن الباتيك عام ١٩٧٨ بقاعة جوته •

ان فن البسساتيك فن قديم وجه في الشرق الاقصى ، والتشر الآن بين الفنسانين في العالم ومو فن الرسم على القماش باستعمال عازل الشمع في المناطق التي لا يراد قلويتها ، وقد مارسه عدد قليل من الفنيانين المصريين ، ابرزهم : صبرى السيد ، سعد كامل ، نازك حمدى ، خميس شحاته ، كما مارسه ، بصورة تلقائية ، أبدا، الحراثية تحت اشراف الفنان الراحل ورمسيس ويصسا واصف ، وقد أدت صعوبة الوسيط الى احجام عدد كبير من الفنانين عن ممارسته ، فهو يحتاج الى صبر شديد ، وداب ، ودقة في التنفيذ ، اذ أن أيَّ خطأ يعني ضرورة اعادة تنفيذ اللوحة ، ولهذا استخدم الفنانون عنساصر بسيطة في التكوين ، وألوان محدودة ، وقد ابتدأ « على دسوقى » تجربته مع « الباتيك » بنقــل بعض أوحاته الزيتية الى هذا الوسيط الجديد ، وقد ووجه بملاحظات التقادية في البداية على أساس أنه لا ينبغي الأكشار من التفاصيل ، أو درجات اللون شأن اللوحة الزيتية ، الا أنه لم يابه لتلك الملاحظات واستغرق في العمل الشــــاق ، لدُرجة انه لم يعد يعرض منذ ذلك التساريخ حتى لحظة كتابة هذه السطور غير لوحات من فن الباتيك ، والدحمت لوحاته بالتفاصيل التي تربك أي فنانُ آخر ، كما ترددن بعض المتكررات من اللوحات ، الا أنه انتقل يفن «الياتيك»

من الدرجات الضبابية الى البنيات ، والاحرات الصارخة فالوان البانيك تتميز بالشفافية ، والنصاعة ، والتشمققات التى تقتحم مساحات اللون ، وتعطيها مذاقا مختلف عن التصوير الزيتي *

قال عنه الفنان « بيكار » في جريدة الاخبار بتاريخ الاحبار بتاريخ ١٩٧٨/٣/١٨ : « ان الفنان بهذه الخامة الجديدة بدأ يسيح بأعلى صوته بعد أن كان صوته خافتا لدرجة الهمس فقد بدأت البنيات الصارخة ، والاحمرات الساخنة ، والاصفرات المتوهجة ، والاسودات القاتلة ، والابيضات تنشر تألقها ووهجها في لوحاته فينبعث منها دف صيفي اكثر مصرية وحرارة وحيوية ، من الاجواء الضسبابية الناعسة التي كانت تغمر لوحاته السابقة ،

ويتول على دسوقى :

« أن التصوير الزيتي بالنسبة لى هو الاسساس ، أما الباتيك فهو حرفة 1 » •

من اجمل لوحات معرضه لوحة بعنوان (فتيات جبل المرجس) ، وأسماء الاماكن كما أشرت من قبل لا تعني المرجس) ، وأسماء الاماكن كما أشرت من قبل لا تعني أكثر من التذكرة بأماكن زارها الفنان ، وفي اللوحة تظهر المادية القديمة ، خاصة في شكل الملابس ، والجلوس ، فعل الرغم من أنهن يجلسن على ظهود ثلاثة حمير فأنهن يبدون كما لو كن جالسات على عروش متوجة ، ممتشقات يلاس أجسادهن الحيوانات لمسا خفيفا ، رشيقا ، تظهر في الجانبين ، تظهر الفتاتان فوق حماريهما الاسودين ، وهمية للفتاة الوسطى ،

ويتخلل الغراغات الغاصلة ، والواصلة بين الغتيسات ، كورال من النخيل ، المتنوع ، والناهض في صحفوف ، حيث يرتفع ، وينخفض ، بارتفاعات التلال، وانخفاضاتها المهدة في خطوط افقية ، متوازية ، لقد أعطى التنظيم الهنفسي للعناصر الاسساسية ، وعناصر الخلفية مذاتا البيسكيا .

شهدت معارضه التالية ميلا الى تهدئة اللون البنى ، والاحمر ، كما عاد للالوان الباردة التى تذكر بمراحل الزيت السابة ، الا أنها هذه المرة لم تفقد حيويتها ، كما ظهر اهتمام بالتراكيب المعارية ، التى كانت تظهر من قبل كتقاسيم فى الخلفية ، وأعطاها البطسولة فى بعض الموحات كما فى لوحة (مقهى شعبى) ، التى أنجزها عام 1979 ، ففيها نلتقى بالتداعيات الهندسية : المربحات ، والمثلثات ، والاقواس التى تذكر بالعقود الاسلامية ، فى الفوافذ ، والمداخل وتقسيمات الارضيية ، ويتراجع العنصر الانساني ليصبح مجرد اكسسواد ! •

الخلاصة

ان الفنان وعلى دسوقى ويتعامل مع مفردات عالمه بعنان مثير للدهشة وهو يقدم لنا عالما خياليا يتسم بالمساواة، وحتضن الصغار، والكبار، والانسان والحيوان، والطير،

ويمنح الامان الدائم للجميع ا

آماً في مجال و الشكل ، فاننا لا نلمج تمرد عنصر على آخر ، بل تالفا ، وتناغما بينها جميعا .

آن تأمل مذا العالم يغرينا بالإمنيات ، التى تبدو في مذا العصد العاصف مستحيلة ، فتصامنا البراءة الجميلة لانها تمثل دفاهية تشترط الاستقرار ، غير المكن ، الآن ولكنها رغم ذلك تخترق تحفظاتنا لتستقر في القلب ا



امومة : للفنان على دسوقى

ا محسن شرارة .. والتجريب في الفن

تعودت في سلسلة الدراسات التي قدمتها عن قسانين مصريين أن يكونوا منشغلين بقضية « الهوية » ، وأن تجد ابداعاتهم اجايات عليها ، غير أنني رأيت أنه من الضروري تقديم فنان يمثل التيار المناقض • ذلك التيسار الذي لم يققد ، بصورة نهائية ، جاذبيته ، بل يتضمن بعض الملامح الايجابية ، المحركة لنوازع المخلق •

لا يمثل ه التراث ، بالنسبة للفنان « محسن شرارة » اكثر من آثار متحفية يطالعها كسائح عابر • ما ينشسفل به كل الانشغال ، ويتوقف عنده مو انجازات الفن الغربي في القرن العشرين ، ويختار منها ما يناسب طبيعته ، وينتخب منها أكثر الاتجامات تطرفا في التجريد ، والتأمل الذعني الخالص ، الذي لا يخلو _ بطبيعـة الفن _ من الذابية ، والطرافة العابئة ، ومن الشاعرية ايضا •

يقدم « شرارة » أساسا نظريا للجسسل توجه اله بقدله : (كنت وما أزال أعتبر « العقسل » هو الركيزة المحورية في الإبداع • ان « المشاعر » المنعكسة على مسطح العمل الفني تبكون نقية عندما تصغي بمصفاة العقل ، وأنا أشك كثيرا في التلقي الحسى • المباشر ، فالإعتمساد على « الحواس » يعكس آثارا رومانسية •)

واذا كان موقفسه من موروث « مصر » الغني موقف الرافض ، قان موقفه من تراثه الشبخصي أشه قسوة ، فبين الحين والحين يقوم بعملية تخريب متعمدة ضد انتساجه الفُّني ، كَانَ أَكْبَرُهَا حَرَيْقَ ١٩٧٢ الذَّى نَفْدُه ضَد مَعظِّم لوحاته الزيتية ، والجرافيك ، والرسم وهي تعد بالمئات ، وَهُو يُنفُرُ مَنْ فَكُرَةُ اللَّوحَةُ المُعلَّمَةُ ، وَرَكُزُ مَنْدُ بِدَايَاتُهُ عَلَى التصوير الفرتوغرافي ، و\« الكولاج » ، والمجسمات -كما اتجه الى الاحجام الصغيرة الشبيهة بالبطاقات البريدية وكان يستهدف منها انشاء عدد من الافلام التجسريبية القصيرة ، التي أنجزها حتى عام ١٩٧٠ غير أنها لم تعقق ما كان يصبو اليه من عون الاجهزة المختصة ، فغسابت بدورها في الادراج · يتول عنها : ﴿ لَمُ أَعتبُرُهَا أَفَلَامًا بِلَ اسكتشات » الفلام) ، وكان ينتخب ـ بين الحين والعين - عددا من أصولها الملونة بالوان « الفلوماستر » يقيم بها معرضا ، فتحدث عند عرضها ردود فعل شديدة التباين فمن مستنكر لها الى معجب بها ، الى من لا يرى فيهــا غَيرَ الطرافة التي تدعو الى الابتسام •

ينتمى « شرارة » الى أسرة محسافظة من البورجوازية الكبيرة • تتحدث الفرنسية فى حيساتها اليومية • ولم يتعرف على اللغة العربية الا فى السادسة من عمره • كان يميل الى العزلة • • التى لا يزال يمارسها ، ولم ينشىء أسرة حتى الآن •

تخرج في كلية الهندسة ، غير أن طموحاته المعمارية لم يتحقق منها شيء فضلا عن الوجاهة الاجتماعية المنشودة

وبذلك انضمت خيبة الامل « المعمارية » الى خيبة الامسلا « السسنمائية » !

كان آثناء دراسته الاولى في الفن يتلقى تدريبات في مرسم فنان ايطالى آكاديمي يدعى « دالى » ، وكانت تدريبات « شكلية » ـ أو بمعنى أدق « رديئة » ، فكل دوره كان يتحصر في نقل رسوم ، وصور مطبوعة ، وقد أثرت تلك البداية المنفرة ، بالإضافة الى أسباب أخرى ، في انصرافه المبكر عن الاتجاهات ذات الطابع التمثيلي ، والوصسفي ويحكى « شرارة » حكاية طريفة كانت السبب في انجذابه الى تمردات فن القسرن العشرين ، فقد كان يحتفظ في مكتبته بكتاب عن الفنان « فان آيك » وهو أحد أعلام الفن في القرن الخامس عشر ، وكتاب آخر عن الفنان « فان مكتبته بمنات ألله القرن السابع عشر ، وفي عيد ميلاد له أرادت والدته أن تهديه هدية ، فاشترت له كتابا فنيا عن أرادت تلك المصادفة دافعا للتعجيل بالتعرف على انجازات وكانت تلك المصادفة دافعا للتعجيل بالتعرف على انجازات

(اعماله)

اقام معرضه الاول عام ١٩٦٨ بقاعة أتيليه القاهرة ، وكرسه للرسم بالالوان الزيتية ، ولم يتح لى مشاهدة ذلك المعرض أثناء اقامته ، أو في مرسمه ، فقد دمره في حريق ١٩٧٢ ! • علق على المعرض الناقد اليسوناني « ديمترى دياكوميدس » في جريدة البروجريه ديمانش ، في العدد المؤرخ ١٤ ابريل ١٩٦٨ ، قائلا : (يكشف معرض «محسن المؤرخ ١٤ ابريل ١٩٦٨ ، قائلا : (يكشف معرض «محسن

شرارة ، عن فنان مرهف وفوق ذلك جداب تتميز درجاته الضُولية بالرصانة والثقاء · وملامس أسطح لوحاته جديدة مصقولة ، وتتراوح أعماله بين الانستجام الناعم، والتكوينات الأكثر عنفًا • • مثل تلك اللوحة « المبقعسة » باللسون الاسوّد اللامع « اللاّكيه » بمصـــــاحْبة لون أحمر رتان ، وأبيض في أون اللبن • بين كل تلك الاعسسال يوجد عمل دو مستوى متميز ، مصقول ، ويميسل قليلا نعو الطَّايِعِ الياياني) • لمَّ يبح لنا « دياكوميدس ، بأكثر من هذا ، ومن الاعمال التي لم يصبها الحريق عملان تحتيان يمثل العمل الاول منحوتة خشبية توحى بوجه ادمى "٠٠ مُلخص تلخيصًا يقترب من التجريد ، ويجمع الشكل بين البساطة والتنوع ، ولقد أعطى التحليسل ، التكعيبي ، للشكل حيوية ، وحدة ، بسبب الإنتقالات المبساغتة من سطح الى سطح آخر ، ومن زواية الى زواية أخرى • وتقوم الاليآف الخشبيّة - المحسوبة - بدور فعسال في تلطيفُ الخطوط المستقيمة • ان الفنان هنا يقدم لنا وجها ، أو ايحاء بوجه محايد ، ويريد ألا ننسى أننا أمام منحسوتة المتمائها للوسيط الخشبي أكثر من انتمائها لأي شيء آخو لهذا فمن العبث أن تبحث عن ﴿ التعبيرِ ، الذي يعملَ الفنانَ على اظهاره ، لان الفنسسان ـ هنا ـ لا يعبر عن شيء . واذا كان قد استخرج من الخشب « شبكلا، معدد المالم ، فقد كون ــ في العمل الآخر ــ من أنواع مختلفة من السلك مجسما بلا شكل ، أو بشسكل عامض ، في المنحوتة الخشبية قدم لنا شكلا محايدا ، وفي الثانية قدم نوعاً من اللهو العابث ، المثير • وهذان الوجهان المتناقضان بين العمد ، والتلقائية ٠٠ بين الجدية والعبث بين البراعة

والركاكة ٠٠ يشكلان الملامع الجوهرية لمجمل رحلة الفنان الابداعية • قد ترجع كفة جانب من جوانب التناقض ، أو تتوازنُ ، كَمَا في لُوحة يمكن أن نطلق عليهـا ﴿ كُولَاجٍ ﴾ أنجزها في نفس الرحلة • تمثل خليطا من الاسستقامات الهندسية الصارمة وبين الاعوجاج الساخر ، والخطوط النحيلة المرتعشة ، والنقاط د البنبونية ، المنتشرة يعفوية أحيانًا ، وبقصدية أحيانا أخرى ٠٠ حيث تشمسكل تلك النقاط خطأ حلزونيا ٠ ليس من المفيد بالطبع ٠٠ تطبيق أسس التصميم التقليدية في تحليل عناصر اللوحة ، ومم ذلك فلها قانونها الخاص في تحقيق التوازق ، ففي اللوحة المشار اليها نشـــاهد حواراً بين شكل حلزوني كبير ٠٠ أصفر ، وشكل حلزوني صغير ٠ أحمر ٠ وفي المقابل يقيم علاقة متكاملة بين مربعين متراكبين ٠ (اللافت للنظر أنَّ وحدة « المربع » و « الدائرة » من الوحدات الاساسية التي صاحبته بدرجات متفاوتة ، وظهرت بصورة سسافرة في معرضه الاخير) • من التشابه ، والاختلاف ينشىء أوحته التي لم تخل من همس موسيقي • ويحـــرص على تأطير معرضهٔ باطار بحث متجانس • يدور حول فكرة محورية ، ويضع لها عنوانا يصفها بدقة ، نعناوينه ليست أدبية بل تُصَفُّ التجربةُ الفُنيةِ وصْفا علميا باردًا ، مَنْ عناويْنُهُ عَلَىٰ سبيل المثال : متكررات تباديل وتوافيق • مادة أساسية وأساليب متنوعة ١٠ وهكذا

مرحلة الـ « كولاج » CALLOGE

ظهر فن الـ « كولاج » ـ التلصيق ـ في مصر في أواثل

الستينات ، بعد أن استهلكته أوربا أبان الحسرب العالمية الاولى ، ومن أوائل ممارسي هسندا الاسسسلوب الذي كان (موضة) حينذاك ، الفنانون : منير كنعان ، وصالح رُضاً ، ومحسن شرارة • كل حسب رؤيته ، وان جمعهم الاطار التجريدي • واذا كان ظهور الـ • كولاج ، في أوربا اوضاع في الواقع السياسي الاوربي ، فقد أفرغ فن « الكولاج » في مصر من بعده الاحتجاجي ، واكتفى بأن يكون رياضة للذهن _ أحيانا _ وزينة في معظم الاحيان ! وَّالْلَافَتُّ لَلْنَظْرِ إِنْهُ فَي الوَّقْتِ الذِي ظَهْرَ فَيْهِ الْمُوضِّــوع القومي موضوعاً للابداع الفني ، بالاضسافة الى السياسة بالطَّبِمْ ، كَانُ الفنانُ « شرارة » منعزُلا في مباريات ذهنية، شُعيعة الحرارة ! تراوغ المرارة التي كان يستشعرها تجاه المرحلة الناصرية ، وان اشتركت ، جوهريا ، في ملامح مراحله المختلفة ، وبالذات في الاسس البنائية لاعمسالة الفنية ووحيث يشاكس كثيرا وحداته الهندسية الانيقية ببقع لونية عابثة ، أو يُشوه اطارا خارجيا للوحة ، غيّر أنْ هذا التناقض لا يتواجه _ غالبا _ في اطار تفاعلي . بل يوضع في تجاور سكوني • أما تفاعلها فمؤسس عليك وحداث . أنه لا يقدم لك الايحاءات العاطفية المركبة بل يقدم لك « المادة الاساسية » ، وفي أعمال الـ « الكولاج » لاً يحفل بالعبق _ آلبعد الثالث _ ومع ذلك فقد تشف الدرجات اللونية عن أيحاء شاحب بالعمق _ احيانا يوفق الفنان في جمع شتات المتناقضات في وحدة عضروية ، وأحيانا لا يقنعنا بذلك ، وحجته التي يسوقها ردا على ذلك هُو أَنَّهُ يِناقَضُ المَّالُوفِ ، غير أنَّه قدم في مرحلة لآحقــة

مجموعة من لوحات الـ لا كولاج » مشيرة عــام ١٩٦٩ ــ كشفت عن براعة افتقدتها اللوحات التي انجزت عام ١٩٦٥ اسبتهلهما من « الفن البصرى OPTICAL ART " في تلك الاعمال ظهر الايهام بالعمق ، والحسركة المتنسوعةٌ المحسوبة ، عن طريق تنظيم ايقاع الدرجات الضمولية ، والنظام اللوني ، الذي اتسم أحيانا بالانسجام ، وأحيانا أخرى بالتنوع الحي • بمعنى اخر قه يشستق من الجنس اللوني الواحد (الساخن أو البارد) درجات تنتشر التشارا محسوباً ، أو يتقابل مع نقيضه اللوني في جذب وشد ، غير أنَّهُ يتركُ أُحيانًا الهندسة والرياضية ويندفع نحو الأسلوب ﴿ التبقيعي ﴾ ويستلهم أسلوب الرسام آلامريكي « جاكسون بولوك » ٠٠ حيث تقدم اللوحة خليطًا لاحد له من البقع الملونة ، التي لا يستهدف الفنان من ورائها شكلا وأضبح المعالم أو حتى غامض الملامح ، بل يسسمهدف أن يضعنا أمام لحظة نكون نحن المبتكرين فيها • وبقسدر يستخرج منها ايحاءات ما ٠ قد يرى فيها جمدوعا بشرية لَا نَهَايَةٌ لَهَا ، ويرى آخر سبجادة مصنوعة من نفسايات الملابس الملونة • • وعيناك بدورهما حرتان ، تنتقلان عبر مساحة اللوحة طولا وعرضاً ، لا يستوقفهما وحباء ، أوّ جملة تشكيلية ، فالجملة التشكيلية الوحيدة هي مجمل مدا الخلط .

ان قنانى « التشكيل العضوى » ACTIAN POINTING يطمحون الى اثراء سطح اللوحة عن طريق نبذ التركيز على عنصر أو عناصر محورية ، ونسسف المنظور ، والبؤرة ، وبالغاء كل تلك المعوقات ـ من وجهة نظرهم ـ لا تكسون مناك مساحات سالبة وأخرى موجبة ، بل الكل متساو . منسق .

ويعود من جديد الى تكويناته الرياضية البصرية في مجموعة جديدة من « الكولاج » ، والطباعة بالشياشة المحرية · ومن أفضل لوحات تلك المرحلة لوحتان فازت احداهما بجائزة الجرافيك الثالثة في بينالى الاسكندرية ، وفازت الاخرى بجائزة اقتناء علم ١٩٧٠ · تمثيل كلتاهما خطوطا خضراء على أرضيية حمراء · وهو يقيم علاقة ذكية بين المنصرين المتضادين في اللون ، والمتفاعلين في نفس الوقت ، فالخطوط الخضراء ليست موضيوعة وضعا على المسطح الاحمر ب شأن كثير من أعماله الاخرى وليما على المسطح الاحمر ب شأن كثير من أعماله الاخرى ولكنها تتبادل التداخل والسيادة مع اللون الاحمر ، فتتضيع في موضع ، وتغيم في موضيع آخر · غير أن « شرارة » في موضع ، وتغيم في موضيع آخر · غير أن « شرارة » طريقها بكل ما هو مناقض لها · تصير الخطوط الصريحة أشلاء ، أو بقعا ، أو يترك مساحة فارغة غير متوقعة · ومكذا · ·

(التقشف الابيض ي

ينصرف في رسومه الخطية عن شسبهة الاستعراضية والثرثرة ، ويلوذ بالتقشف الكامل للخطوط وهو لايمنحها تنوعاً يلخص به درجات النور والغلل • الخط مجرد خط • سن قلم يتحرك فوق مسطح الورقة ويتعامل معها باعتبارها فراغا • وتقوم الخطوط بتأطيره ، أو تقسيمه ، أو مناوشته ولان الخط في أساسه « نقطة » فانه لا يبخل بدعوتها

للمشاركة ، احيانا ، بدور ما • هنا • عليك أن تتوقف عند الخطوط لا باعتبارها « وسسائل » تستهدف رسم موضوعات تمثيلية ، أو إبراز شحنات تعبيرية كامنة ، بل بوصفها « حدفا » في ذاته ، غير أنه ، أحيسانا نادرة ، ينصرف عن « اللموضوعية » الى موضوعات عن الموسيقين ولكنه لا يختار بطبيعة الحال موسيقى « الشوارع » ، بل موسيقى « الشوارع » ، بل موسيقى « الشوارع » ، بل

لو سمحنا لانفسنا باستعارة تعبيرات موسيقية لوصف بعض الاشكال الهندسية لقلنا ان « لحنه الاساسي » الذي ظل يتردد في معظم مراحله الفنية هو « المربع ، والدائرة» يتبادل الشكلان السيادة ، أو يتعادلان ، وقد ظهرا بصورة سأفرة في معرضه الاخير الذي اقامه بقاعة أتيليه القاهرة فيراير ١٩٨٦ ، حيث أجرى حوارا بينهما فيه طرافة ، وخيال ، وشاعرية ،

معرض : اعمال مختارة من مادة اساسية

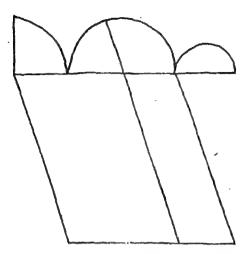
وضع لمرضه الاخير عنوان « مادة أساسية » ، وهى مختارات من مجموعة كبيرة من رسبوم صسغيرة الحجم (١٩٣ / ١٨ سم) • ملونة بألوان الفلوماستر • والعنوان وصف لطبيعة التجربة الفنية ، فالمعروض مجرد «خامات»، وعلى المتلقى أن يجرى عليها ما شاء من احتمالات التنوع • يخياله ، أو بالكاميرا ! فأنت اذا التقطت عشر صسور سمثلا سه لنفس اللوحة تحت ظروف اضاءة مختلفة تحصل على عشر نتائج • • بعضها حسن ، وهو بهذا العنسوان الموجه يؤكد الفكرة الرافضة « لابدية » اللوحة المعلقية ،

المزينة لمكان ، أو الموضوعة في متحف يحج اليها جمهسور الفن من كل صوب ليلتقوا « بالاصسل الشابت » الذي قرأوا عنه ، اللوحة عنده تتمتع بمرونة التغير ، فهي تقبل أن تكون « جزئية » في صسور متحركة ، وتقبل التبدل اللوني ، ومكذا ، .

ولقد كان الأسلوب التجريدى الهندسى مناسبا لهسدا المنوع من التجارب الفنية ، المتحررة من رمسوز اللون ، فاللون عنده مجرد لون سدنبذية ضوئية لا تتبدل درجاتها تبدلا جوهريا مهما أحدثت الوسائط الناقلة من متغيرات في النتائج ، وحتى لو تغيرت ، فليس مهما ، فهو لا يعبر عن موقف درامى يحتشد له بالمكنات التعبيرية والجمالية المناسبة ،

يضعنا الفنان ، ايضا ، أمام أوليات أخبرى : المربع والدائرة ، أو الشكل الساكن والشكل المتحرك ويستخرج منهما احتمالات تكشف عن خيال خصب ومهسارة ، بل وشاعرية أيضا • (مل يسمعطيع فنسان أن ينفلت من انفالات العواطف ؟) •

لم ينصرف عن هندسية الدائرة ، والربع ، ولكنه ناوشهما بمداعبات أثرت الشكلين ، وأن رجعت كفة الدائرة في هذا المعرض ، فتارة تلتحم الدوائر في شكل رباعي يتوسطها مربع ،وفي عمل آخر تغذى رباعية الدوائر بشبكة من الشرايين ، والطرق ، والمساحات الموئة ، وقله توحى نفس الرباعية في عمل ثالث بارتظام نشاهد آثاره في حواف الدوائر ، وتنتشر البقع ... الشظايا قريسة من موقع الحدث ، وتغطى رباعية أخرى بغطاء من شرائط الفقية



تجريد : للفنان محسن شرارة

متقطعة ، يمتد ليغطى كل مسطح « العمسل » ويوحى بامتداده خارجه ، فالرباعية هنا في قلب الاحداث ، وتظهر في شكل آخر وهي في طور التكوين والانشاء • تستخلص حدودا لها من المساحات المجاورة ، أو تتحالف معها في منطقة محايدة ، وهكذا ، وهكذا • •

ان الاضافة التي أضافها ... بالنسبة له .. هي التركيز على تفاعل المتناقضات بدلا من وجودها في أوضاع سكونية متجاورة ، كما انه عظم من شأن الخامات المتقشفة مشل القلم الرصاص ، والجاف ، والغلوماستر ، وصلور بها مرحلة من مراحل الزهد ، والتقشف الشديد ، وان لم ينفلت بطبيعة الفن التشكيلي من تحويل « المجرد » ؟ «الذهني » الى صور محسوسة •

محمد رزق .. غاشق المطروقات النحاسية

بدأ « محمه رزق » حياته الابداعية معاولا في كتابة السعر ، والقصة ، والعزف على الناى ، كان ذلك في قريته « سيف الدين » بمحافظة دمياط ، يتحدث عنها حديث العاشق قائلا : « إن اللون الاخضر ، وسلاسة العلاقات البشرية ، كانا يفعمان حياتي بأحلام مستقبلي الوردي في « القاهرة » ، الالتحاق بالجامعة ، النجومية الادبية ، وفي « القاهرة » تبخرت الاحلام ، فلم التحق بالجامعة ، بل التحقت بمصنع الحديد والصلب عام ١٩٥٧ ، وتعطلت معاولاتي الادبية تماما ، وارتبكت خططي حتى عام ١٩٦١»

كانت صدمة « القاهرة » كبيرة ، فقد حوصر بكل ما هو مناقض لمرحلة القرية ، فالقساهرة مدينة عدوانية ، وان مارست العدوان بطريقتها الخاصة ! • •غير أن القسول الحكيم : « دواها بالتي كانت هي الداء » كان نافعا له ، فتخفف من النفور ، الى نوع من التعايش ، وبالعسادة استخرج من ظروفه الجديدة ممكنات حديدة للابتكار ، فاستبدل اللون الاحمر سلون النار سباللون الاحمر سلون النار سباللون الاحمر التحولات في الصناعة بالاستسلام واستبدل « دينامية » التحولات في الصناعة بالاستسلام الرقيقة ، والصلبة ، واغرته بالاقتران بها ففعسل • ومن الرقيقة ، والصلبة ، واغرته بالاقتران بها ففعسل • ومن

يومها وحتى كتابة هذه السطور ظل وفيا لها ، وما أن يذكر أحدهما حتى يتداعى الآخر الى الذاكرة! وجاء عام يذكر أحدهما حتى يتداعى الآخر الى الذاكرة! وجاء عام بكلية الفنون الجميلة (القسم الحر) ، وهناك التقى بغنان النحاس الرائد « جمال السجينى » • ويتحدث الفنان عن تقلك المرحلة قائلا: « توجهت الى السجينى » كى أتعلم منه تقنية النحاس ، غير أنه نصحتى بأن أتعلم هذا وحدى ، فالفن لا يلقن ، فتركت الكلية ولما أمض بها أكثر من ثلاثة شهور ، وتوجهت الى شارع « خان الخليلي » لمتسابعة الصناع المهرة ، والتعلم منهم ، واستطيع التوكيد بأن المنارع كان أستاذى الحقيقى ، والعجيب أنه حصل في نفس العام على جائزة الدولة التشجيعية في النحت ، في نفس العام على جائزة الدولة التشجيعية في النحت ، كان هذا الاعتراف بموهبته دافعا قويا لمواصلة الانتساج الغنى وتفرغ له فيما بعد تفرغا كيا ،

﴿ آراء بعض تقاده)

اقام « محمد رزق ، معارض ، قوبلت جميعها باستحسان النقاد والجمهور ، واحتفى به نقاد الفن التشمسكيل ، بل للماد الادب أيضا ، مثل الناقد الاستاذ « محمود أمين العالم، الذى تناول انتاجه تناولا أدبيا ، فكتب : « محمد رزق » يطرق النحاس طرقات من نوع آخر ، نحس فيها بالحان يطرق النحاس طرقات من نوع آخر ، نحس فيها بالحان الالات الموسيقية احساسا بصريا : اتحس بالمطسروقات دراما ، حية ، تعبر ، وتفيض باعماق التجربة البشرية » « ولهذا فغى مطروقاته قضة أحداث بشرية كبيرة ، قد تعبر عنها لفتة سريعة ، أو حركة مبتكرة ، أو ايماءة موحية تعبر عنها لفتة سريعة ، أو حركة مبتكرة ، أو ايماءة موحية

ومن حركة الإشياء، من بناء الاشياء، من مؤقف الانسان ازاء الاشياء يصنعها ويصوغها ويسيطر عليها ، من العمل والصناعة والارادة الانسانية ، يستخلص محمد رزق الحانه ، ثم يروح يصبها بل يستخرجها بطرقاته الموهوبة على صفحة من تحاس » ، أما الفنسان ، الناقد « حسين بيكار ، فكتب عنه في بابه الاسبوعي بجريدة الاخبار : « أن ارتباط الفنان : محمد رزق » ببيئته ، وأبناء بلده ارتباط جدرى ينعكس في رشاقة الخطوط التي تتماوج وتتلوى فى سيولة الموال ورقة الناى ، وتبرز آثار المطرقة فوق السطُّح كَأَنها ايْقاع نقرات الدفوف والطبول تزَّف المشبخصات الراقصة قوق السطح المعدني اللامع »، وقال عنه الفنان ﴿ عَلَمَى التَّوْنَى ﴾ نلاَّحظ فرقًّا كبيراً شــــاسعاً بين أوائل الاعمال التي تتسم بالخطابية والتزويق الذي الرقيق الرَّمْف « ومهما كانت الأراء التي أبداها نقساده ، ودرجة اختلافهم في التلقى والتفسير ، فقه اتفق الجميع على أهمية هذا الفنآن ، الذِّي لم يتلق - ربما لحسن الحظُّ ـ أى تعليم منهجي ، ولم يعضل على شهادات ، ولم يتسلح الا بموهبته واصراره ، فقدم اضافة في مجال المجسسات النجاسية ، التي بداها الرائد « جمال السجيني » وأضيف اشمه آلي قائمة موهوبي جيسل السيتينات ، الذين لم حكومية أمثال : عبد الرحمن الابتودى ، سيد حجاب ، أمل هغقل ، ابراهيم فتحي ، عبد الرحيم منصور ، يحيي الطاهر عبد الله ، جمال الغيطاني ، ابراهيم أصلان ، خيرى شلبي ، محمد يوسف القميد .

ان فطريته ، وسماحته الريفية ، تنعكسان على مجمــــل؛ رحلته الفنيّة ، فتطالعنا اعماله دات الطسابع التعبيري ، والرمزى الحريف (في مجملها) • بانعكاس ما يدور في الواقع الاجتماعي والسياسي انعكاسا صادقاً ، وتحفزنا في كثير من الاحوال الى الصمود ، والتحدي ، ويشسترك مم « السجيني » في أنهما يعبران عن قضايا الواقع المصرى ، ويختلفان في طريقة التناول ، ففي حين يتجه و السجيني، _ في مطروقاته النحاسية _ الى « تجميل » الشحنة التعبيرية ، والحرص على الاناقة ، مسستعرضا قدراته الاكاديمية في بناء الشخوص ، يواجهنا « محمد رزق ، مواجهة مباشرة باشكال محمومة ، لا تتوقف بنا عند حلية مهدئة ، بل تتنوع في عطائها ، ودرجة بالاغتها • كانت أعماله ، في مرحلة الشباب ، عالية النبرة ، ثم صارت ، في مرحلة الكهولة ترجمة لقول « النفرى » : أذا اتسعت الرَّوْيَةُ صَاقَتَ العبارةُ • وتحكى أعمالُ الآمال العريضــة التي عاشها جيل الستينيات ثم سقوط الاحلام الوردية .

(٠٠ وعن فنه)

يختلف و محمد رزق ، عن كثيرين من الفنسانين المصريين في رفضه الالتزام بقالب جامد متكرو ، فمراحله الفنية تزدحم بالتداخلات الاسلوبية ، لاتحدد مراحله ملامح حاسمة ، بل تتعايش الاسساليب في اطار واحد ، ففي معرض واحد فلتقى بأعسال تعكس تعبيرية حسريفة ، الى جوار مستنسخة اسلامية أنجزها بقصد دراسة لون من ألوان الفن الاسلامي ، الى جوار أشكال تجنع الى التجريد

ومكذا ٠٠ وفي تقديري أن رفضه أن يوضم في قالب يعرف به يتسق مع حرصه على أن يكون صادقاً مع نفسه وربما كانت وجهة نظره أن الحياة أكثر تنوعا وخصوبة من أن توضع في تابوت فني ، وبالتالي فتنوع الاساليب يعني تنوع زوايا النظر للحقيقة الواحدة ، وبالنسية لمثال النحاس فان الحرص على التكرار ، يضعه في اطار صانعي القدور ٠ وعلى الرغم من التداخل الاسلوبي فان موضوعاته ثابتة • محورها الانسان ، شاعرا متألقاً ، أو حزينسا ، وفلاحا صامدا أو ثائرا ، وريفية سعيدة ، أو وجها غاصبا أو نازفا ، أو مشوها • ومن موضوعاته الرئيسية الاخرى الجماد الجامحة أحيانا ، والمنكسرة أحيانا أخرى · الصفة الثابتة _ أيضا _ في مجمل أعماله هي « الحركة ، التي تأتى تارة من الخطوط المتماوجة ، المتصـــلة ، وتارة عن طريق التحليل التكعيبي ، حيث الانتقالات المفاجئة بين النور والظل وبين الانسان والجياد ، تظهر بعض الحيوانات الاخرى ظهورا غير متكرر مثل الديك ، والعنزة ، والثور •

الاعمال الفنية

• النتامل الآن عددا من أبرز أعماله الفنية ، ولنبسه المعرضه الثالث ، الذى أقامه بقاعة « جوته » عام ١٩٦٩ و وكان صدى لمعاناة ١٩٦٧ ، ومن أهم أعماله الممثلة لمحنة الوطن مجسمات ثلاث ، تحمل العناوين الآتية : «الصمود» و « الغضب » (١) و « الغضب » (٢) ، لوحة «الصمود» تلخص الشعب في وجه ريفي صرحي ، ممتلى والغضب متحفز للمنازلة ، ويرتكز « الوجه » على وقبة عمسلاقة ،

غنية بالتصاريس ، ويقع في مستويات خطية ، متداخلة تقوم الطرقات المتنوعة في اثراء السطح ، وتحفل اللوحة بتفاصيل دقيقة ، ومفاجآت غير متوقعة في بنساء الوجه بشكل خاص ، فهو لم يقم بتحليل شكل بنائى ، واقعى ، يلتزم النسب التشريحية للانسآن ، ولكنه أنشأ وجهما ينتمى الى « العمارة » ، وقد أعانه الاسلوب التكعيبي في الإبنية التحريفية الحادة ، كالتحليل المثير للمنطقة أسفل الفم ، والذقن ، والحفر على الجبهة ، والاسارير ، وتمتد كتلة من الانف الى الصدع ، لتشترك بدورها في معمعة المستويات الخطية المتداخلة ، والمتصلة ، والمتنوعة الملامس في رفع نبض الحركة ، وتتسم المجسمة لكثير من الايحاءات القصصية ، ولقد أدرك الفنان ذلك الطابع ، فقدم نقدا ذاتيا تمثل في عمل آخر يحمل نفس الأسم، ويختلف في التاريخ ، وطريقة المالجة فقد نفذ « الصمود » الجديد عام ١٩٨٥ • نفذ العمل الاول بطريقة الطرق ، ونفذالعمل الثاني عن طريق السباكة • يرتبط العمل الاول بايحاءات رمزية تمثل الشعب المصرى: المزارع الشجاع السمع٠٠ يحاكم حالة « الهزيمة » ، ويدعونا الى التحدي ، بينمــــا يمسى « الوجه » الثاني تجسيدا لهيئة انسان عصر العنف تنتمي المجسمه الاولى آلى « النحت البارز » ، والشانية « مسبوكة » تنمتى الى «النحت الفراغي» ، بل هي أقرب الى العمارة ، بهندسيتها الصارمة ، ومسطحاتها الصريحة و « ملامسها » المعمارية ، غير أنه يفاجيء هذا الرسسوخ المعماري بزلزال يفصل المقطع الاعلى من الفم عن المقطع الاسفل منه ، ويمزق جزءًا منَّ الوجَّهُ بعدة (كَانَ يُريدُ لَهَٰذَأُ التمزق أن يمتد ، غير أن مساعده صاح : قلبي لا يطاوعني

• • لا استطيع مواصلة التشويه!) والواقسع أن تلك والسبوكة » تترك في النفس توترا لا يستطيع المساهد المرهف الانفلات منه • اذن ، فصمود الثمانينات صسمود ممزق • مشكوك في أمره • على النقيض من « صسمود » الستينات ، القائم على مواجهة الخسسارة التي كان يظن الها عارضة •

أما المجسمة الثانية فعنوانها و الصمت ، نفات عام ١٩٦٨ - وان كنت أفضل أن أطلق عليها عنوان والغضب، فسطحها ملىء بالحفر ، والالتسواءات ، غير مستقر ، غير متمركز في يؤرة محورية ، زاخر بتجاعيد الطرقات الدقيقة ، والطّرقات الشبيهة باللطمات الســـاحقة على سطح يوحى اليك بأنه سطح عجيني لا سعطم نحاسي . ولا شُّك أنَّ هذا يُكشف عن براعة الفنـــان وقــدرته في السيطرة على الوسائط • تمتلي صفحة المجسمة بالوجوم الغاضبة الصامتة ١٠ تذوب الخطوط الفامسلة بينها ، كما تذوب مع أرضية المسطح ، قسطح المجسمة يشسبه مولدا لكيانات تتضم أحيانا في شكل الوجوه المسار اليها أو تغمض أحيانا اخرى ، مجسَّه، تفسَّاريس تتراوح بينا الغائر والبارز ، ويلتقط من تلك الوجوه المتجهمة وجهها واحداً يَملأُ به لوحة « الغضب ٢ ، ويستخرج منه مستويات خطية ، وتنويعات ملمسية ، متداخلة تداخلا عنيفا ، ويخلق بتضاريس الوجه المتباينة جوا مسحونا بالتوتر ، وتدهش كيف نجح الفنان في الاحتفاظ بتلك التعبيرية الحريفة مع خَامَة تَحَتَّاج الى دقة وصبر شـــديدين • قدمهــا بنفس الحيوية التي يقدمها رسام في جلسة واحدة • ويعود في الثمانينات _ وبالذات عام ١٩٨٦ _ ليقدم مجسمة حول

نفس الموضوع : الغضب • غير أن غضب الثمانينات اكتفي بالتلميح ، والاشارة منصرفا عن المبالغات العاطفية ، مرجحاً كفة البناء المعمارى القائم على المسطحات المسستقيمة ، الصارمة ، في حين تختفي أي ايحاءات بالشكل العضوى للكائن الحي • ليس أمامنا سوى المستقيمات الطولية • والعرضية والمائلة ، ونوايا الفنان التي تلمح ولا تصرح • اتسم « غضب » الستينات بالمبالغات العاطفية ، واتسم « عَضْب » الثمانينات بالبنائية الهندسية ، والواقع أنْ هذا التناقض لا يمثل تغيرا في موقف الفنان الجمسالي فحسب ، بل يؤكد التطرف الشديد والانتقال الحاد من النقيض الى النقيض ، فعالمه التشكيلي لا يعترف بالدرجات الوسطى التي تربط الابيض بالاسود ، وسنعود بعد قليل الى هذه النقطة لتفسيرها • من موضوعات الفنان الرئيسية « المرأة العارية » ، ولكنه يلتقط منها الجذع فقط ، ولقد ظهرتُ بِصورةً باهرة في معرضه الثالث عام ١٩٦٩ ، حيث قدم نماذج تترواح بين التجسيم الفراغي ، والتجسيم المسطح ، ولقد نجم نجاحا لافتا للنظر في المجسمات الفراغية ، التي حفلت بالخطوط المنحنية ، والمتماوجة ، والحَلزُونية ، وَالمُوحِية بطراوة ،وحيوية ، الانوثة ،يَمتلي، الجذع في المواضع التي يتعين الامتلاء فيها ، ويخف في المواضع المناسبة ، حاذقًا عائق الدراعين أمام انسسيابية الاطار الخطى وفي الذروة يفاجئنا بانقسيام ، سرعان ما يلتثم ، في خطّ متماوج ينصف « الشكل » ، موحيا لنا بكيانين انسانين يتعانقان • أن رهافة اللفائف النحاسية ، وخطوطها الخسسارجية القوسية ٠٠ خلق تناغسا ٠٠ أو ﴿ عَلَاقَةَ حَسَنَ جُوارً ! ﴾ بين الكتلة وفراغها المرسيسوم •

تلاحظ أن الخطوط المتحدية ، والخطوط المستقيمة تتبادل البطولة في مجمل أعماله الفنية _ وإن مال أكثر إلى الخطوط الستقيمة - فالعمل الواحد يسوده ، وبصورة كاملة - في معظم الاحيان - أما الخطوط المستقيمة وحدها أو المنحنية وحدها ، ولكنهما لا يجتمعـــان الا نادرا ، في محاولات سوف تتوقف عندها بعد قليل ــ الخلاصة : أن · ذلك النوعين من الخطوط لا يتواجهان ، أو يتحاوران ، ومن ثم فهو يقفز تارة الى « الابيض » وتارة أخرى الى «الاسود» دون أن يعبر السافة الفاصلة بينهما • ان مجموعة التجذوع المجسمة في الفراغ مجرد جملة تأملية في سياق عاصف ، لهذا عندما تنتقل تلك الجذوع الى المجسمات المسطحة ترتفع النبرة العاطفية ، يساعده على ذلك المكنات التعبيرية لمسطح النحاس ، التي تتيح لمن يتوغل ، أو يغــوس في سطح اللوحة الى أقصى الدرجات المتاحة ، كما فعل فناننا، ويرتفع بالمسطح الى حده الاقصى ٠ (وفي عمل من أعماله الجبيلة ، يستعرض حشدا مختلطا من الاجساد الانثوية ، لا نتبين فيها كيانا مفردا ، بل على النقيض تشميكل تلك المفردات كيانا كليا صاخبا بالحركة وعادقة الشكل بالفراغ علاقة فعالة يشتبكان • فالفراغ الغائر يظهر ، أحيانًا ، مرسوما بحدود الشكل ، وأحيآنا ، مكملا للبروز من هنا دبت الحياة في اللوحة ، تزيد منهسا اختسالط الاجساد، الداغم للحدود • هو لا يصف ولكنه يضعنا في قلب حالة تشكيلية ، لا تجد العين معهما ضرورة للتوقف أمام جزئية من الجزئيات ، فكل واحدة تسلمك للاخرى ، وهكذا ، غير أنه حدد مسرحه بمحطات نهائية في الجانبين. يحتل موضوع « الخيول « مركزا مرموقا في انتساجه

الفني ويأخذ نفس التوجهات الاسلوبية ، التي مساغ بها بقية موضوعاته ، التقلب بين شاعرية الاقواس ، والتموجات وبين صلاية الخطوط المستقيمة ، وصراحة المسطحات العريضة ، وبعض خيوله تتسيدها الاتواس ، والمنحنيات، والخطوط المتصلة والاشكال المقعرة ، والمحدبة الموسقة ، كما في لوحة « خيول » ، التي أنجزها عام ١٩٨٣ · تمثل اللوحة أبرز سماته • أعنى الحركة • والحركة في هــذا التكوين حركة دوامية متصلة ، فرأسا الجوادين يشكلان يؤرة الدوامة ، ومركز الانتشار ، فتخرج من جوف الدوامة دوامة أخرى ، كما تنشأ دوامات في جسد الجواد الامامي ، . لا تستهدف التحليل بقدر ما تواجهنا بأشكال جديدة ، ومثيرة ، ومن التباديلُ والتوافيقُ يتكونُ تكوينُ ذُو طابع غنائمي غير أن الانسجام لا يدوم ، فسرعان ما تلم بخيـولة نفس المصالب التي تصيب الوطن ، فينكسر شـموخها ، ويغزوها الجفاف ، وإن التقينا ببعض الاستثناءات مشل ﴿ رَأْسُ جُوادٍ ﴾ التي أنجزها عام ١٩٩٨ ، ووصــٰـل بها الَّي درجة عالية من النضج ، فتخلص من التفاصيل ونجع في انشاء كتل فراغية عن طريق ثنى والتصاق الســطحات النحاسية ، وايقاعات النور والظلم ، والفراغ المرسوم بين بالحسابات الرياضية لم يقلت منه التمبير .

وتتردد نفس الملامع الاسلوبية في موضوعات أخرى كالشاعر الشعبي الجوال ، الذي يتجلى بحالات تعبيرية ، تتراوح بين الانطلاق ، والانطواء ، كما تتراوح بين الاغراق في التفاصيل والاكتفاء بما هو جوهسرى ، غير أن كفة التخيص ، الذي يقترب من التجريد قد رجعت في مراحله

الأخيرة ، وبشكل خاص فى مجموعة أعمال تعتمد اعتمادا كليا على حوارية المواسير المستقيمة والكرات المسلدتية ، وهى من الاعمال القليلة التى تجتمع فيهاالخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية ، أعطانا بمواسيره خطوطا صريحة ، وحوارا ذكيا بينها وبين الفراغ الناشىء عنها ، والموحية ، فى نفس الوقت ، ببعض الوحدات الزخرقية الاسلامية ، وتبجع فى استنطاق مواسيره تعبيرات متباينة ، ففى مجسمة بعنوان « المهزوم » يواجهنا بشكل انسانى يتلقى ضربات من مصدر مجهول ، وفى ثنائية « انسجام » تشسيمر أننا أمام رقصة « فالس » لعاشقين ، وهكذا ٠٠

(ثلاثية الحرية)

وهى ثلاث لوحات تتكامل ، يبلسخ بهسا « الحكسة التشكيلية » ــ ان صح التعبير ـ ففيها ينسجم الشكل مع معطباته التعبيرية • يجمع فى ثلاثيته : طابع القص دون أن تستدرجه لغة الادب ، والتخليص الذى لا يقطع الصملة التزينية • تشكل ثنائية « الحمامة والقضيبان » محود اللوحات الثلاث • فى اللوحة الاولى يظهر ايحاء بشكل اللوحات الثلاث • فى اللوحة الاولى يظهر ايحاء بشكل حمامة ، مندفعا فى مواجهة القضبان ، وتبدو آثار القضبان الكابحة فى جسد الطائر ، وفى اللوحة الثانية تظهر نتيجة تحدى الطائر للقضبان ، جسد معزق ، وترسم حدود الاشكال المقطعة نسخة سالبة للقضبان ، أما اللوحة الثالثة فتمثل مسطحا مصقولا كالمرآة ، ليس به سسوى خطوط القضبان العادة ، ووجه المشاهد بالطبع ، ويصل بثلاثيته القضبان العادة ، ووجه المشاهد بالطبع ، ويصل بثلاثيته

الى نتيجة مؤلة: هى أن السعى الى « الحرية» محكوم عليه بالفشل ، وهى لا توجد الا فى منطقة النوايا الطيبة ، وهكذا تختفى الاشراقة القديمة فى أفراحه الريفية ، والتغنى بالعمل ، والخيول الطليقة ، ومواويل المغنى الشعبى ، يختفى كل هذا ، مستسلما للحزن ، تنكسر كل الخيول ، ويتمزق المغنى ، وتغيب ليونة المجذوع النسائية، ويغلب عليها الجفاف ، والحدة ، وتشبه رؤوس حراب متقاتلة ، بعد أن تلاشى الوئام ، والمحبة ، وتاه الحلم الوردى ولم يبق غير الانطواء والاجادة فى الاداه!



حاملة الجرة : للمثال محمد رزق

صبرى ناشد .. راهب النحت الخشبي

عندما التحق بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥٧ قسرر اختيار قسم النحت ، ولم يكن هذا الاختيار سهلا في ذلك الوقت ، فقد كان هذا القسم يمثل عقاباً لمن لم يسعفهم التفوق في المواد الاخرى ، لهذا كان _ هذا القسم _ محاطأ بنفور الطُّلبة ، لقلة ما يوفره من فرص العمــــل ، عــلى النقيض من الاقسام الاخرى التي تقدم للطالب الخبرات المناسبة التي تعينه على اكتشاف فرص أوفر في الاعسال الحرة ، غير أنه كان قد قرر ، ونفذ قراره ! • أن النوايا الطيبة ، غالبا ، تصاب بالاحباط اذا قدر لها أن تحساصر يحروب سوء الظنء وفقر الموهبة ، ولكنها في حالة «صبري ناشد ، زادته صبرا ، واصرارا ، فعوض فيما بعد النقص في الدراسة المنهجية الاكاديمية ، وكان قد جهز نفسه لتجاوز تلك الحروب الصغيرة ٠٠ بالصبر، ومواصلة العمل ، والتركيز في استخلاص الخبرة من أســـتاذيه الفنانين : « منصور فرج » ، و « حسن العجاتي » ، فتعلم من « منصور فرج ، أسس التصميم ، والصحير على الشدائد أ • وتعلم من « حسن العجاتي ، الصــــياغة الرشيقة لمنحوتاته ، وقبل ، وبعد كل شيء ، كان • ويكون أستاذه الاكبر ١٠ النحات الفرعوني، غير انه بعد تخرجه في الكلية عمل على اكمال ما كان يتقصه في برنامج الكلية _ كما قلت _ فقد كان النظام في الكلية لا يزيد في معظم الاحيان على نقل وحدة نباتية ، أو زخرفية ، فعمد هو الي دراسة الملامح الواقعية للاشكال ، وكان ثمرة تلك الدراسة تمثال بعنوان « العمل » ، اشترك به في مصرض « الفن والعمل » ، الذي نظمته وزارة الثقافة عام ١٩٦٦ ، وعلى الرغم من حرصه على ابراز جوانب تعبيرية في التمشال جاء ملتزمًا بالنسب الواقعية لشكل الانسسان، واحترام الكتلة ، مع عدم اغفال التفاصيل الدالة على البعد الطبقى ويمثل التمثال عاملا ، لعله من عمال التراحيل ، يحمل قَفَةً ، وقد انصمحت حركة الرقبة الممتدة الى الامام ، والتفاف ساعديه حولها من الخلف ، عن درجة ثقلها ،ومدى معاناته واستس موضوع « العمل ، والعمال » محورا لمعظم أعماله في الفَتْرَةُ مَنَ ٦٦ حتى ٦٧ ، وبعد الهزيمةُ العـــرُبية في حرب ١٩٦٧ أنجز بعض الاعمال المعبرة عن تلك الماساة من أعمال تلك المُرحلة تمثال بعنوان (مُع كلُّ شهيد يسقط السلام) وتمثال (ارادة) ، يمثل الآول شكلا انسانبا يوحى بالشهيد ، يرفع يديه اشارة للاستسلام ، بينمسا ينقض طائر بين دراعيه ، أما التمثال الثاني ، فيمثـل استعارة من المنحوتة الخشبية الفرعونية الشهيرة باسسم « شيخ البلد » ، والذي خالفه برفع يديه دعوة الى اليقظة، وان آفتقرت منحوتة و صبرى ناشد ، الى حيوية المنحوتة الفرعونية ، وربما لاحظ هو نفسه ذلك ، فنبهني الى أن منحوتات السنوات القليلة التي أعقبت النكسة قد افتقدن الرشاقة التي تميز معظم انتاجه •

تمثال الحب ، وخطوة جديدة في طريق النضج -

تتجلى في هذه المنحوتة المزدوجة آثار من الفن الفرعوني من يراعة في التلخيص ، الى نقاء في الكتلة ، مع اضافة درجة من « الحركية » • • همسية ، ومحسوبة • • انبثقت من الاستطالات الرشيعة ، ومن التماس ، والافتراق المرهف وتنوع ملامس الخشب ، وتداخل أذرع المحبين في شكل المعامة « » يتوجها رأسان • تفصح ملامحهما عن سكون الرضا ، والامان ، وعلى النقيض من الفنان الغربي عندما يتناول موضوع الحب بشكل فضائتي ، نرى عند يتناول موضوع الحب بشكل فضائتي ني علاقة العاشقين ورقعها الى ما يوحى بالقداسة ، ان التفسير « الاخلاقي ووقعها الى ما يوحى بالقداسة ، ان التفسير « الاخلاقي ، موقفا شخصيا ، بل يرتكز الى تراث أخلاقي يوحه بين الجمال والاخلاق ، نراه في الفن الفرعوني ، والقبطي ، والاسلامي ، ويعكسه فنانون مصريون معاصرون ، في مقدمتهم « محمود مختار » •

تأمل منحوتته « أسطورة الحقول » ، وقارئها بمنجوتة النحات الفرنسى « رودان » والتى تحمل نفس المندوان سبتجد الفارق شاسعا ، لا بين فنانين مسلمين ، بل بين حضارتين مختلفتين ، ففى الوقت الذى لا تستشعر فيه ، وأنت أمام امرأة مختار العارية ، أية مشاعر جنسية ، تثير امرأة « رودان » بتفجرها كوامن الشهوة • تحمل منحوتة امرأة « رودان » بتفجرها كوامن الشهوة • تحمل منحوتة

« مختار » _ جينات _ من الفن الفرعوني ، وتحمل محنوتة « رودان » _ جينات _ من الكلاسيكات الاغريقية ، والرومانية ، مرورا بانجازات عصر النهضية الاوربية ، وتتضمن أعمال « صبرى ناشه » أخلاقيات ، وجماليات الفن الفرعوني أيضا ، بالإضافة الى أخلاقيات التربية ، القبطية ،

(زهرة الصباد)

(زهرة الصبار ، أو ثنائية الانسان ، والنبات ، هى الثنائية الاساسية فى ابداع « ناشد » • • تتحد أحيانا ، وتفترق أحيانا أخرى ، وفى هذه المنحوتة يتحد العنصران تصير سبيقان « الصبار » سياجا يحتضن المرأة ، ويحميها وتبادله المرأة حبا يحب ، تجلس برفق فى أحضانه ، وتحيط بهبنراعيها • ما نشاهده فى هذا العمليمتدليشمل بدرجات متفاوتة من البراعة معظم انتاجه ، فهو يميل الم تضفير العناصر تضفيرا لينا ، وانتقالاته من كتلة لاخرى تسمم بالنعومة ، وعلاقاته التبادلية بين الكتل والفراغات محسوبة ومموسقة ، وقبل كل شىء ، وبعد كل شىء تكون الرشاقة بطلا •

انه يلاطفنا في معظم الاحيان ، ويهمس لنا • ينقلنا الى منطقة الامان • نتأمل معه برعما ، أو قوقعة ، أو شراعا ، أو شكلا من وحى الزخارف الاسلامية ، وباختصاد ، هو يتناول اشكالا يصعب انتقالها الى مجال النحت ، ونعجب لهذا التعامل الحنون مع الخشب ، وتلك الطراوة العجينية المدهشة ، يبتكر أشكالا يصفها البلاغيون بالسهل المتنع

أيضا ، عندما تتوحد « ثنائية الانسان والنبات ، في بناء تشكيلي واحد ، فظهـــور ، الانســـان ، يربك عـالمه النباتي السلامي ، فتمتلى كتله الخشبية بتجاريف من كل نوع ، وتشابكات معقدة ، لا نعرف لها بداية أو نهاية • ٠٠ ومن نماذج الصعب المبتنع ثلاثة : منحوتة (البحث عن كوكب آخر) ، منحوتة (الجنين) ، ومنحوتة (الحياة) تجتمع في الاعمال الثلاثة خصـاتص مشتركة : امتزاج التجريد والتشخيص في خليط مقبول • التشابه في زحام العناصر ، وإن اختلفت منحوتة الحياة من حيث اقتسراب شخوصها المنحوتة من الملامح الواقعيّة للانسان ، غير أنها جميعًا تشترك في الايحاء بالقنوط ، فشخوصه محكوم عليها بالسجن الآبدى ، فهذا الانسان الباحث عن كوكب مجهول يحلق ٠٠ لكن في تجويف كهفي ، محاصر به من كل جانب ، ونفس الحال مع منحوتة « الحيساة » ، مع . اختلاف في شكل الحصار ، ففي تلك المنحوتة يتشبدد الحصار ، وينضغط معظمهم ، ويستقط البعض الآخر في نفس المصير ، فهو محاصر بسجن الرحم ، حيث تنتشر الشرايين الخشبية ، وتتداخل تداخلا مربكا لا مناص منه يبدو الجنين متورطا في شرك وجودي ، عاجزا كل العجز. ٠٠ وهكذا يتداخل خطان تعبيريان عبر مراحله المختلفة: خط تأملي ٠ جمالي ٠ متفاثل ٠ وخط تعبيري ٠ رمزي ٠ متشائم!

وبالنسببة لى فانا أميسل الى جانب الخط الأول ، ليس بسبب تفاؤله ، بل بما يتسم به من بلاغة ، وتخلص من ثرثرة التفاصيل ، وليونة ، وسهولة تشبه سهولة الاسترسال الخطى بالقلم الرصاص .

(٠٠ والطيور ، والاسماك !)

لقد استلهم عدد من النحاتين المحريين موضاوع الكائنات غير الانسانية ، جسه بها كل فنان رؤية خاصة به ، فصنع « صلاح عبد الكريم » حيــوانات ، وحشرات مَقَاتِلَةً ، وَشَكُلُ « أَلْدُواخِلُي » ديوكا شرسة ، وشــــياها خشنة الملبس ، وأضاف « غالب خاطر » للحسب إنات الطرافة ، والحركة ، وخلم « عبد البديم عبد الحي » على حيواناته الجرانيتية أبعاداً رمزية ، وفي الجانب الاخر نرى عددا ممن تناولوا موضوع الكائنات غير الانسانية قد توجهوا بها الى منطقة التأمل الجمالي الخالص،منهم «محمود مرسی ، ، « صبری ناشد » الذی أضاف موضوع النبات وقَدَمُهُ بالصورة الَّتِي قدمناها ، غير أنه لم يكتف بموضوع « النبات » فاختار موضوع « الطسائر » ، وموضيوع « السمكة » ، وطيوره وأسماكه أليفه على النقيض من « الدواخلي » مثلا ، ومن أجمل منحوتاته منحوتة بعنوان « العصفور » - المعروف على المستوى الشميي بأبي فصاده وهو طائر دقيق ذو ذيل طويل يتميز بالرشاقة والحيوية البالغة ، واستطاع أن يشكل من الخشب شكلا موحيا بالحركة ، مفعما بالحيوية ، مموسقا لحركة الكتلة ، خاصة تلك الحركة الملساء الواصلة بين الرأس والذيل ٠٠ الذي يصعه من جديد مشكلا قوسا رشيقاً ، وتخف كتلة الخشيب عند الذيل حتى لتكاد تصبر أشبه بشريحة ورقبة • ان هذا الخط القوسي الرئيسي يجذب عيوننا اليه ، فنسرى كتلة « الطائر ، معلقة في الفضاء ، ويهتم الفنان باتجاد

الياف الخشيب ، لتبييهم اسهاما ايجابيا في الحسركة ، كتلك الالياف الاسطوانية الممتدة من الرأس الى الجسم ، والتي تلتف في دوائر تساعدها تضياريس الكتلة ذات الملمس الناعم ، وتشكل ساق الطائر نقطة ارتكاز ، تؤكد باستقامتها طراوة ، ورشاقة المنحوتة ، وتلعب الاليساف دورا كبيرا في منحوتة « السمكة » ، فبدون التوفيق في اختيارها في الموقع المناسب تفتقد « المنحوتة » معظم حيويتها وإذا كان الخط الخارجي لكتلة الطائر قد أنجع المنحوتة ، فالإياف الملونة والمتنوعة في منحوتة « السسمكة » قد وسمت شكلا أكثر ايحاء من المنحوت الخشبي ذاته ،

الكل في واحد

• أخيرا يندمج الخطان الفنيان ، ويتوحدان في كيان واحد : الخط التعبيري الرمزي ، والخط الجمالي ، الجانح الى التجريد ، وأنتج هذا المزج شكلا يكشيف عن ملامح تعبيرية ، وتجريدية في نفس الوقت ، وفي تلك المنحوتة الهامة ، التي بلا اسم ، يواجهنا بكتلة تقاوم جاذبية تأخذ الضفائر الخط الدعامات المعدنية التي تحملها ، تأخذ الضفائر الخطية المتداخلة أشكالا توحي باستلهامه للعناصر النباتية ، والزخارف الإسلامية ، تتبادل الحوار مع الفراغات الناشئة منها • لا تستطيع العين الاستقرار في موضع واحد ، فكل التفافة تنقلنا الى الالتفافة الاخرى وهكذا • • ومع ذلك فالجملة التشكيلية المعمة بالحيوية لها بداية ونهاية ، بداية تشبه ذيل طائر ، ونهاية توحي برأس ، وان كان الفنان لا يريد لنا أن نقيم صسلة بين



ايقاعات راقصة : للنثال صبرى ناشد

ما نراه وبين الواقع ، ولكنه أراد أن يقسم لنا جملة تشكيلية مكتملة ، كما أراد لعيوننا أن تظل متعلقة بالحركة الدائبة ٠٠ لكن داخل قوسين ، وتشترك الالياف المتنوعة في دُرجاتها اللونية ، وأشكالها ، في تأكيد الحركة المنحوتة من الخشب ، غير أنه لا يتركنا تماما لدوامة التداخل ، بل يحسب ايقاعات الحركة وينحت الفراغ ويحدد مراكز القوى الرئيسية والمراكز المساعدة لها ، وفي هذه المنحوتة يكون مركز القوى الرئيسي في وســـط المنحوتة ، حيث يقوم باستقبال الخطوط القادمة من جانب ، وتغذية الجانب الاخر بامدادات جديدة من الخطوط ، والفنان هنا لا يقوم بدور الصانع الماهر فقط ، ولكنه ايضا يقوم بدور القاضي العادل ، فيخفض من « بطولة » بعض العنساصر حتى حتى لا تتزاحم مع المناصر الاساسية ، ولست أدرى كيف استطاع الفنان أن يحتفظ « بجيشان » تلك الكتلة الخطية عبر سنوات التنفيذ ، وأن يتمرد على عالمه الذي يحفل جزء منه بالسلام والمودة ، ويحفسل الجزء الآخر بالحسيزن والاسيا

غالب خاطر .. وفن الاحتجاج

الفنان « غالب خاطر » هو أحد الفنائين القلائل في مصر الذين تشغلهم هموم الواقع السياسي والاجتساعي المصرى ، على الرغم من عدم انتماله الى أى حزب سياسى ، أو تجمع أو جماعة من أي نوع ، بل يعيش في عــزلة ، وكثيرًا مَا يلوذ بالصمت ، فتظُّل فترة ـ تطول أحيانًا ـ لا تسمع عنه شيئا ، ثم يفاجئنا بعدها بمعرض ، فيصبح مل، الاسماع والعيون ، ويكون معرضه حديث الفنانين ، والنقاد ، وجمهور المعارض ، بل حديث أناس لا تربطهم بالغن صلة ، فمعارضه أشبه بالملح فوق الجروح ، تمسك بتلابيب الاوجاع الاجتماعية ، وتشبه مجمل أعماله مراحله (ترمومتر) ينبض : أولا بهموم المرحلة ، وثانيا ، ببحث في مجال لغة الشكل ، وحرص على امتلاك أدواتها ، وثالثا ، بالداب في نسبج علاقة ، دائمة التطور ، بالوروث الفرعوني والشعبي ، مؤداة بروح تتسم بالحسرية ، والجسراة ، والمواجهة ، والمدهش أنَّ فورة الشباب لم تنطفيء عنده ، رغم تجساوزه السستين ، فما تزال نبرة الاحتجاج ، والتحدي عالية ، بل زادت عن ذي قبل ، كما واسسل ما عرف عنه من تعلف ، وانصراف عن ذوى السلطان ، كان من نتائجه عدم ادراج اسمه ضمن المرشحين بانتاجه، أو بشخصه لتمثيل مصر في المعارض الدولية ، أو اشراكه

فى اللجان الفنية المختلفة ، وما أتيح له من فرص السفر، والاحتكاك ، بعديد من فنانى العالم ، جاء بصورة شخصية ومن أبرز الدعوات التى وجهت اليه دعوة من متحف «كستنر » ، الذى نظم معرضا لآثار « توت عنع آمون » وكانت ادارة المتحف تريد أن تقدم للشعب الالمانى فنانا مصريا معاصرا يكون مقدمة للمعرض الاثرى ، فوقع الاختيار على «غالب خاطر » ، واستمر معرضه بالمتحف ثلاثة أشهر، وقوبل بحفاوة اعلامية كبرة .

منذ معرضه الفردى الاول ، الذي أقامه عام ٥٦ بجمعية خريجي الفنون الجميلة ، يتضم توجه الفنان الى أسموب تعبيرى ، انتقادى ، يلمس به مفارقات اجتماعية ، من هنا امتلأت لوحات ذلك المعرض برواد المقاهي الشعبية ، ومثل « التعبييرين » اعتنى بالتقاط التعبيرات المختلفة ، والمتباينة في الوجوم ، والايدى ، أو اصطنعها بالشكل الذي يعبر عن رؤيته مسفى احدى اللوحات ــ مثلاً ــ نشــاهد لاعبي الورق محاطين بمشبساهدين • هذا هو الظاهر ، غير النا عندما تُتَتَّامَلُ وجوه اللاعبينُ والمشاهدينُ تكتشف أنَّ هذا اللقاء ليس الا مصادفة دبرها الفنان لكى يطلعنها على درجة من درجات « الوحشة » يعاني منها كل الحاضرين ، الغائبين في ذات الوقت ، أو اللائذين بجلودهم ، تاركين على أسطح الوجوه ما يوحى بالحزن الدفين ، أو القنوط أماً على مستوى الاداء ٠٠ ثراه متخففا ، نوعا ما ، من القواعد الاكاديمية ، فيما يخص « التجسيم بالنور والظل» واللُّون ، والالْترَّام بالملامحُ الوآقعية للاشخاص ، متجها آلي تحریف تعبیری _ تبلور قیما بعد ، کما تجلت بدایات میله الى الخطوط الهندسية المستقيمة ، حيث تظهر في الخط

الخارجي للرءوس، أو بعض أجزاء الجمعم، وظهور خطوط سوداء حادة في منطقة تماس الغامق بالفياتع ، أو في موسَّسم الخطُّ الخارجي للشكل ، فيخلق بذَّلك توتراً ونشاطاً ، يقاوم به رخاوة الاستسلام للاسي ، والمرارة • وترتفع الشحنة التعبيرية للفنان في معرضه الثاني عام ١٩٥٨ بأتيليه القاهرة ، فنراه يخطو خطوات في التحسور من الاصول الاكاديمية ، والانطلاق في تحريفات المشخوص وصَعود الاحتفال بالخطوط الهندسية الستقيمة ، وتأكيد الواجهات العادة بين النور والظل • دار الوضوع الرئيسي لعرضه الثاني حول حياة الناس في المقاهي الشسعبية ، أرْ في ساحة الحسين ، وكالعادة ، كانت عينه النساقدة تمسك بمفارقات لاذعة ، أحيانا ، وبتقديم ايحاءات عن « الوحشة » و « الاغتراب » أحيانا أخرى · مقاهيه في في هذا المعرض تخلو سـ غالبا سـ الأمن المقاعد ، والمناضه • يشكل منها جوا مشرحيا ، رمزيا ، فيسستعير لها ملامح الانسان ، فتصير المقاعد المصطفة شــخوصا تتهامس ، ويخترق الظل الكثيف نصل من الضوء الصريح ، يستمه بدرجات أقل عبر المناضد البشرية ، قلد تلمح شمخوصا ، مُبهمة ، في جوف الظلال الثقيلة ، أو شبحاً الوسسيقي يدندن بعوده الى جوار الحائط يسير منكسرا ، والفنسان يرجح كفة « الاشياء » على الانسان ، فيخلى مسساحة مرموقة لسـ « جوزه » أو مقعد ، أو منضدة ! في هذاالمعرض يقدم لنا تحريفات في « المنظور الهندسي ، مستخرجاً منه منظورا تعبيريا ، رمزيا على غرار « السيرياليين » الاوربيين ، أما الايدى _ وهي العنصر الذي سيحتل موقعا بطولياً في وسائطه التعبيرية كما سنري ، فيما بعد - فقه

استولد منها ايحادات متنوعة الحدة ، قاليد اذا أمسكت بشيء اعتصرته ، أو شددت القبض عليه ، واذا تدلت فقدت كل ما يمت بصلة « للفعل » ، وتجسدت صورة لليأس ، أو مغير أنه يتوقف أحيانا ، ربما لالتقاط الانفساس ، أو الترويح غن النفس ، استعدادا لعمسل درامي جديد ، فيتوقف عند تأمل جماليات « طبيعة صامتة » ، يستعير أبجدياتها من البيئة الشسعبية ، كالربابة ، والقلة ، والزخارف الفطرية ، ويحتفظ بخطائص أسلوبه الغني ، والزخارف الفطرية ، ويحتفظ بخطائص أسلوبه الغني ، وان أظهر ميلا الى الأخذ بأقرب الاساليب لميله الهندسي ، أعنى « التكعيبية » ، غير أنه لم يطبق قوانينها تطبيقسا حرفيا ، بل اكتفى منها ببعض الملامح ،

(الرحلة الليبية) من ٥٩ حتى ٦٢

أمضى بليبيا أعواما ثلاثة ، تقريبا ، أقام خلالها ثلاقة معارض ، حفلت بالمناظر الخلوية ، وملامح من حياة الناس غير أن ايحاءات « الاغتراب » و « الوحشة » كانت أرجح من مغارقاته الانتقادية ، وأيا كان أيهما الارجح فقد ذهب الى المبيئة الجديدة محملا بمخزون وجدائى ، وجمسال صاحبه في بيئته الجديدة فنرى في لوحاته « بليبيسا » نفس الحوار الحاد بين الظل الكثيف ، والضوء الباعر ، ونفس التغليب « للاشياء » على « الإنسان » ، فشخوصه في « ليبيسا » ما تزال شبحية ، مدبرة عنا ، والاماكن ما تزال مهجورة ، موحشة ، ان حسب النقدى ينتعش احيانا ، فينتج لنا لوحة _ لنفترض أن اسمها « سيدات من ليبيا » تمثل سيدات محجبسات بملابس بيضاء

بيضاء أشبه بالاكفان ، يقفن في صف ، أمام سلط حديدى ذى رؤوس مدببة ، وخلفهن بحر ممتد بغير حدود ، سلط عليهن الفنان أضاءة كشافية ، قوية ، فظهرن أشبه بحرمياوات أثرية ، ويبدو أنه لم يرد لنا الاحباط هذه المرة فقدم « الامل » ممثلا في طفلة تقف من الناحية الاخرى من السور ، تاركة خلفها تراثا من التخلف •

بعد عودته من ليبيا بقليل أقام معرضه السادس بقاعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٦٤، وعكس هذا المعرض صعودا في التلخيص الهندسي الواقف على مشارف التجريد ، متناولاً به موضـــوعات تنتمي الى الشرائح الاجتماعية الفقيرة ، كالكناسين ، الذين احتلوا محور معرضه ، بالاضافة الى موضوعات أخرى أبرزها والحمامة، التي قدم تنويعات عليها • يتخلص ، في هذا المسرض ، من ايحاءات المنظور الثابت ، وينقل التضاد في النسور والظل الى الخطوط الخارجية المستقيمة ، والمتكسرة ، وتختفي الخطوط المنحنية نهائيا ، فتتلاشى نوايا التلطيف والمداعبة • لكن • • أي مداعبة وملاطفة مع موضـــوعات بُشبحونة بالمعاناة ، والالم ، في عالم متخم بالمفجعات ؟! • • من منا كان المثلث ، بتداخلاته المقلقة أساساً ايقاعيـــا للوحاته ، وفي عالم كهذا لابد أن يجرى تحدولاته على رمز السلام الجميل : « الحمامة » ، فتظهر في لوحاته بعديد من الأرجل ، والاظافر ، تقاتل خطرا نستشمره ولا نراه ٠ وعلى الراغَم من تخففه ، بشكل عام ، من «البعد الثالث» أعطى بعض أعماله حسا نحتيا ، عن طريق التضاد بين « الشكل الرئيسي ، والعناصر الاخرى الساعدة ، وكأن .

من الطبيعي أن يتجه الى النحت ، ثم الى التصوير المنحوث كما سنرى .

في معرضه السابع الذي أقامه عام ٦٦ بقاعة اختاتون ﴿ القديمة ﴾ ، قدم تجرُّبة ، ربما كانتُ الاولى من نوعها في مصن ، فقد قدم في معرضه هذا لوحة واحدة طولها أحد عشر مترا ، وارتفاعها متر وأربعون سنتيمترا ، وكان من المستحيل عرضها كاملة بسبب ضيق مساحات حوائسط القاعة ، فقسمها الى لوحتين ، أطلق على لوحته البانورامية عنوان : «العلوم الحديثة والانسان » ، يَمثل النصف الاول من اللوحة منخا بشريا تنبعث منه ابداعات في الفن والعلم أما القسم الثاني فيمثل شمسا تولد منها عناصر الحيساة المتنوعة ، والمتفرَّة ، والمتقلبة ، في تراوح بين السمادة والشيقاء ، والواقع أن الفنان كان كريمًا ، وبما أكثر مما ينبغى ، فامتلأت لوحته بالتفصيليات الهندسية ، والاستعارات من الموتيفات الشمسمبية ، والفسرعونية ، استزادها بالكلمات والحروف ، فاذا أضفنا أن « اللون » المسيطر على مجمل اللوحة هو درجات الالوان الساخنة • عندثد يمكن تصور أي طبق شرقى قدمه لنا الفنان ! •

ر النحت)

من المصورين القلائل الذين مارسوا النحت ، واختسار خامة صعبة ٠٠ خامة الحديد الخردة ، وشهدت السبعينات السستعال ، وانطفاء نشاطه النحتى ، ولقد أعفى « غالب خاطر ، مما تعرض له الفنان « مسلاح عبد الكريم ، في الواخر الخمسسينات من جدال عنيف بلغ ، أحيانا ، حد

استنكار انتباء أعماله الى فن النحت أصلا ، فقه كهان يؤلف من نفايات الحديد تكوينات نحتية تشهد ، بخصوبة الخيال ، وعمق الرؤية ، وبراعة التاليف ، غير أن معظم الغنانين ، والنقاد ، قد توقفوا عند الوحدات المتناثرة التي شكل بها تمثاله متسائلين ، مندمشين ، مستنكرين ، وقد دخل الفنان و غالب خاطر ، ساحة النحت الحديدي ، يعد الكويم » عديدا من الجوائز الدولية ، ونشرت نبذة عنه في قاموس « لاروس ، الشهير ، ورغم ذلك لم يسلم و غالب خاطر ، من بعض المشاكسات النقدية ، فمجسماته فضلا عن كونها مكونة من الحديد الخردة ٠٠ تتحرك ١ ، وقه أثارت تلك « الحركة » عديدا من الاعتراضيات ، سيقت من عدد من التراثيين الجدد ، منها أن تلك الاعمال المتحركة تنتمي الى الاسكوب الفني الاوربي المسمى ب. « الكينيتك الرت » أو الفن الحركي ، أكثر من انتمائها لُوروث النحت المصرى ذى الطابع د السكوني ، ، وقد رأى البعض الآخر انصراف الفنان عما عودنا عليه من اهتمام بالقضايا العامة : سياسية ، واجتماعية ، واستغراقه في جماليات شكلية ، وفي ظني أن « غالب خاطر ، يحسرس في كُل معرضٌ على أن يقدم شبيئًا يختلفُ به ، في كثيرٌ أوَ قليل ، عن السائلة من الانتاج الفني ، أو يقدم اضافة ما لهذا السائد ، المقيم وكان السائد هو « السكون ۽ ا

 الشتات العنوى كيانا عضويا متماسكا ، بينما يتجه غالب التبسيط ، والقصدية في « اختيار » وحداته ، وهي وحدات هندسية صريحة : دوائر ـ شرائم حديدية مثلثة شبيهه بالوحدة الزخرفية الشعبية وفي معظم أعمساله يستخدم « الموتور » ، وفي واحدة من منحوتاته استخدم « البياى » لاعطاء الحديد الصلب مرونة مطاطية ، كما في منحوتة (المعنزة) مواشيقة القوام، يحتل « البياى » منها مكان الرقية ، والجسم ، والضرع ، بينما ترتبط أرجلها بالقاعدة عن طريق مفصلات ، فلا تكاد تدفع « المنحوتة » بتي ترد عليك بترقيص أجزائها !

يميل الفنسان « خاط » الى التجسريب ، فلا يكتفى
« بالحديد » بل يضيف اليه خامات تتناقض تناقضا كليا
معه كالزجاج الملون ، كما في منحوتة « الطاووس » ، كما
فشاهد استخداما آخر لخامة النحاس مع الحديد ، كما
في منحوتته عن الكواكب ، غير أن الحنين يعساوده الى
تعبيرتيه الرمزية كما في منحوتته « الكلب » · النحيل ،
العاوى خوفا من مجهول ما ، وعلى الرغم من اختفاء الحركة
الميكانيكية فإن التمثال يظهر في حيثة الكائن المتحرك ،
الميكانيكية فإن التمثال يظهر في حيثة الكائن المتحرك ،
ويظهر نفس الاتجاه في منحوتته « المسسيع يصمعه الى
السماء » ، ففي حين التزم « صلاح عبد الكريم » بالنسب
الواقعية لجسم الانسان في منحوتته عن صلب المسيع
اختار « غالب » الإنسان في منحوتته عن صلب المسيع
قصنع صليبا عملاقا يشبه شكل الصليب اللاتيني ، في
قصنع صليبا عملاقا يشبه شكل الصليب اللاتيني ، في
قمته اشارة القدامة ، وتتصاعد على عمود الصليب شرائح

مثلثة ، متصلة ، تضيق كلما ارتفعت ، الى ان تتسلاشى ، موحية باللوبان فى المطلق ، وعمود الصليب نفسه يتسع عند اقترابه من قاعدة التمثال ، ويضيق كلما ارتفع عنها، للايحاء بوجود منظور خطى ، وهسيده الحيلة الفنية توحى بامتداد العمود امتدادا يتجاوز به شكله المرئى ، الى نقطة وهمية للتلاشى ، وتحلق تلك الشرائح المتلفة حول العمود لتنغمس بدورها فى المطلق ،

﴿ الْعُرِضُ الثَّامِنُ عَامِ ١٩٨٠ بِقَاعَةُ الْفُنُونُ الْجِمِيلَةُ ﴾

تبلورت خبرة السنين في هذا المرض ، وتوحدت نظرته الانتقادية مع ارتفاع في مستوى الاداء ، وتصويب لهنات فنية سابقة ، فلقد عاد في هذا المعرض تلميذا نابها لبعض ملامع الاكاديمية ، ومبتكرا في نفس الوقت لصسياغات جديدة ،مع احتفاظه باستمرارية في بعض خصائص أسلوبه الفني ، وطابعه الخاص ، من أبرزها الحرص على المداق الحريف ، والتباين الشديد في العنساصر ، والعنساية الحريف ، والتباين الشديد في العنساصر ، والعنساية بالوصول الى الاحداف التعبيرية باقصر الطرق المساحة ، وتبدت المقابلات على نحوين ؛

النحو الاول يتمثل في مساحة بيضاء ، صريحة البياض تؤطر عناصر لوحاته ، وتحشدها في حيز محدد ، وقد تقوم تلك المساحة البيضاء باختراق عناصر اللوحة لوضعها في مقابلة حوادية ، أما النحو النسائي فيتمثل في مقابلات ومزية بين شكل الحيوان .. وبالذات الحماد .. وشسكل الانسان ، مع ترجيح ساخر لكفة الحيوان ، ولم يقدم لنا الحيوان ، والانسان كاملين ، بل اكتفى من الحيسوان

بالرأس ، ومن الآنسان بالرأس أيضا ، والاطراف وسائط للتعبير ، ووصل في اجادته في الدراسة درجة لافتة للنظر تجاوز بها محاولاته الاكاديمية الاولى ، وصوب بها – كما قلت من قبل – الهنات التي سقط فيها بحكم درجة الخبرة والجديد في هذا المعرض ،

أولاً: التخلص بشكل حاسم من الالوان الصريحة التى كان يتعلق بها من قبل ، والاكتفاء بتقشف خامة اقسلام الفحم على « توال » مصنع بطريقة خاصة تترك على السطح لونا نحاسيا ، فهو لا يريد لعيوننا ، وحواسنا التشستت في استعراضات لونية هامشية ، بل التركيز من أجسل المعبرية والجمالية •

كانت مثيرات المعرض مشكلات وخللا في سطح الحياة الاجتماعية ، والخدمية ، وأحيانا يغوص أكثر الى عبق من أعماق الخلل ، يستخلص منه « حكمة ما » ، ويقدم لنا خلاصة تجواله التأمل في السطح ، والعمق ، في لوحات يلمع فيها نصل « النقد » ، ويرتفع فيها نبض الرمز ، وصوت الاحتجاج .

« الوجوه ، والايدى ، والارجل »

ان كل الوجوه التي رسمها حزينة ، متجهمة ، باستثناه وجه « أنور السادات ، الذي يبتسم سعيدا ، وتفصيح ملامسح تلك الوجوه عن انتمائها الى الشرائح الفقيرة ، والمعمة في الواقع المصرى ، كما تظهير بعض الوجيوه متجاوزة تعبير السرور ، والحزن ، الى منطقة الذهبول ، وهي مضغوطة في زجاج نوافذ المواصلات العامة ، وتشارك وهي مضغوطة في زجاج نوافذ المواصلات العامة ، وتشارك

رجود الحيوانات وجود البشر في الجهامة ، وان اختلفت عنهم طبقيا ! ، فيظهر عليها « الترفع » - خاصة وجود الجمال - والتأكيد ذلك ، فالفنان يحرص على وضعها في الموضع اللاثق بها ١٠٠ أعلى اللوحة ، يمنحها قدرا مناسبا من الحرية ، ومرونة الحركة ، في الوقت الذي يثبت فيه أقدام البشر في الارض بمسامير !

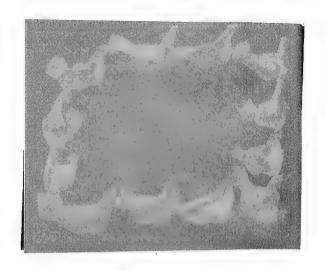
أما الايدى – أحد أبطاله الرئيسيين – فيستنطقها سمكنات تعبيرية يريد لها السيادة في اللوحة ، ووصل التعبير بها من التنوع لدرجة لافتة للنظر ، ففي اللوحة التي رسمها « للسادات » ظهرت الايدى ، والاصابع ، محاصرة اياه بالتساؤل ، والرفض ، والتأييد ، ويبسلغ صبره وبراعته مداه في لوحة بعنوان « وعود فارغة » ، رسم في اللوحة أربعين يدا ، نصفها يتماثل تماثلا قالبيا، والنصف الآخر يتنوع تنوعا مثيرا ، أما « الاقدام » – والنصف الآخر يتنوع تنوعا مثيرا ، أما « الاقدام » – الليل الثالث به فقد قامت بدورها في تأكيد خلل العالم اللي يتصدى له الفنان ، ويضعنا أمام انقلابات مفجعة ، فالإرجل التي تسدير على الارض توضع موضع الرأس ، بينها تظهر وجوه الجمال في القمة ، مترفعة ، متاملة ، مستشرقة المستقبل ا

أما اذا وضع الاقدام في موضعها الطبيعي فانه لايتركها دون أن يثبتها تثبيتا في مكانها! ، ويستخدم « خاطر » رموزا أخرى جانبية كرمز « البالونة » دلالة على فسراغ الرعد ، والفعل ، أو « مفتاح علب السردين » لاحداث مفارقة لاذعة ، ولان الفنان يريد أن تصل رسالته الى جمهور عريض ، فانه يلجاً الى ما يمكن أن يسوحي بالتوضيحية ، كما في لوحة « المادلة » حيث يربط شكل بالتوضيحية ، كما في لوحة « المادلة » حيث يربط شكل

الحمير ، وشكل الانسان في معادلة رياضية تمثل بعلامات الحسساب المعروفة وعند علامة النتيجة يكون موضسم (الانسان مغلول الرأس) دلالة على التخلف العقلى ، أو يضع بالونة تشير اليها أياد ممتدة ، مجهسدة من طول الانتظار ، ومكذا • •

لقد أخذ و غالب ، من الاسسلوب الآكاديمي الالتزام بتسجيل الموضسوع المراد رسسمه ، ورفض منه عنصر و المنظور الثابت ، الذي يفرض وحدة في الكال ، غير أنه أوجه وحدة عضوية بديلة ، عن طريق الدرجات الضوئية المتقاربة ، والتي وحدما لون و التوال ، النحاسي ، وظلال أقلام الفحم ، ثم تلك المساحات البيضاء وهي تقوم بتأطير المناصر المرسومة ، التي بدت في هيئة فحتية ، أشسبه بالنحت البارز على الميداليات ،

بهذه الطريقة يقف بنا الفنان عنه درجات متسوازلة ، لا تغوص بنا الى أعماق وهمية ، ولا تقتحمنا ، وكانه يريد لنا ألا تنسى حقيقة أننا أمام « لوحات فنية » • • لا واقع يدخل اللون أحيانا ، متسللا ، شفافا ، متخلصا من تنافته القديمة ، حتى لا يصدم ذلك الخليط المتجسائس من الفحم والنحاس ، بل يكون في خدمته ، وعلى الرغم من اعتراض عديد من الفنائين على الطريقة التي يتصامل بها وخاطر » مع الإلوان الزيتية ، حيث يقربها من شفافية وخاطر » مع الإلوان الزيتية ، حيث يقربها من شفافية الإلوان المائية ، أوى أنه وفق توفيسقا جيدا في تركين عناصرة المرسومة ، والملونة من أجل الوصول الى أغراض تعبيرية اختارها ، ولو تأملنا لوحات اثنين من رواد الفن تعبيرية اختارها ، ولو تأملنا لوحات اثنين من رواد الفن



حوار : للقنان غالب خاطر

الحديث ، أعنى « سيزان » ، و « فان جوخ » ، فنرى أن ألوان « سيزان » الزيتية قريبة من الالـوان المائيــة في شفافيتها ، على النقيض من « فان جوخ » الذي يتخم لوحاته الزيتية بالعجائن الكثيفة ، ويمكن أن نرى نفس التباين لا بين فنان وآخر ، بل عند الفنــان الواحد في مراحل معتلفة ، فضلا عن الاختلاف بين عصر وآخر .

مفردات عالم "نُوار" الرمزى

ان المتأمل لكائنسات « نوار » الفنية س منذ مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة حتى الآن سيكتشف أنها أصبيت بما يصاب به الكائن الحى من أطوار ، وان أتيح للكائن الفنى ما لا يتاح لنظيره الواقعى من تحولات حلمية فالكائن المحى يقوده قانونه الداخلى ، وملابساته الخارجية الى النماء ، طورا بعد طور الى أن يزوره مفرق الجماعات! ما الكائن الفنى فمصنوع من مادة الحلم ، والاصباغ . يفتح الابواب ، أو تفتح له ، من أجل التحسولات المستحيلة ، فالانسان يمكن أن يمسخ قردا ، أو يتخشب خيالا للمآتة ، أو ينتفخ بالونة ، ثم يرتد انسسانا ، أو طيرا ، في لحظة خاطفة ، وهكذا ، وهكذا ،

ويجمع كائن « نوار » بين صــــــفات الموجـود الحى والموجود الفنى ، بين التحولات الخيالية ، والتطـــورات الواقعية •

, فى عام ١٩٦٧ كانت بداية تعرفنا على كائنه الفنى فى مشروع تخرجه • وجدناه « قريبا » من هيئة الانسسان المألوفة له ظهر عاديا ، وان حال حياء الفنان الا أن يبهم عورته ، ولم تمر بضم سنوات حتى انبهم الجسد كله ،

او بالاحرى ، غاب داخل لفائف موميائية ٠٠ ثم غاب ثانية لكن عن اللوحات هذه المرة ، ثم عاد ٠٠ بعد سنوات ، في هيئة كاثن اخر ٠٠

احتل مركز الصدارة ، واقترب ، من جديد ، من ملامح نظيره في الواقع ، وكان هذا الوافد المتحول هو « الحمامة؟ آ ٠٠ لكن ٠٠ على الرغم من الظهور ، والاختفاء ٠٠ ثم معاودة الظهور ١٠٠ للَّانسان الذِّي يتجلى في صور مختلفة ، فان ما نراه في كل الاحوال ليس غير قناع ،أى رمز ٠٠ يدعونا الفنان لفض أسراره ، وفضح شفرته السرية • واذا كانت مناك عوامل خارجية ، اجتماعية ، واقتصادية ، ونفسية وسياسية « تسهم » في ازدهار الانسان أو انكساره"، فان التجليات المختلفة لانسانه الفنى ترتبط بدات الفنان الموصولة بهموم الانسان المعاصر بشمكل عام ، والعربي بشكل خاص • أن « نوار » يستقى مادته من دراما الواقع العربي ، واغتراب الانسان في كون لم يفلح في تحقيسق الوثام معه ، أو تحقيق العدل ، والسلام مع نفسه ، ويلود بتراث المنطقة ، وخاصة الاسلامي ، ليمنحه ما يعتقد أنه قوة للتميز ، والتمايز ، في عصر الاجتياح ، وهو لا يغلق، رغم ذلك ، نوافة الاتصال ، لان عاقسلا لا يرضى بذلك ، فضلًا عن كونه لا يستطيع أن يقاوم قنوات الاتصـــال المقتحمة ، ولتلك الأسباب ، وغيرها ، كما سنرى • • ترحب بانتاجه المحافل الدولية ، والعربية على السواء .

اللوحة الثلالية

كانت تلك اللوحة هي لوحة مشروع التخــرج ، وهي تتكون من ثلاث لوحات متصلة ، ويمكن رؤية كل منها على حدة • خاماتها : الاقلام الرصاص على الورق الابيض المقو مقياسها : ١٠ × ١٧٥ متر ، ويمكن تخيل ما تحتساجه لوحة بهذا الاتساع ، وتلك الخامات ، من الجهد ، والبراعة ولقد اندثر _ للاسف _ جزء من تلك اللوحة ، ويتجه ما تبقى منها الى نفس المصير ، دون أن تجد من ينقذها ، ولقد أعلن الفنان أكثر من مرة عن رغبته في التبرع بها الى أى مؤسسة ، مقابل وضعها في مكان أكثر لياقة من مخزن الكلية • • دون جدوى ! • • وأدرك ، في النهاية ، مغزن الكلية • • دون جدوى ! • • وأدرك ، في النهاية ، الله لا يستطيع التخلص منها ، قائر النسيان ، وتركها للزمن ليقوم بالواجب !

كان المحرك الاول لهذه اللوحة الملحمية هو الجدارية الشهيرة للفنان « مايكل انجلو » التي تصور البعث ، وكان قد شاهدها _ على الطبيعة _ في رحلة من رحلات الصيف الى أوربا • استفز هذا العمل الفنى العظيم كوامن الخلق ، والتحدى لدى « نوار » _ طالب الفنون في ذلك الوقت _ فقرر التحدى في حدود المتاح من الموهبة ، والخامات الفنية فقرر التحدى في حدود المتاح من الموهبة ، والخامات الفنية فاختار تلك المساحة الضخمة لتكون ساحة لملحمة لها ثلاثة عناوين : (الجنة • يوم الحساب • الجحيم) • أما المحرك عناوين : (الجنة • يوم الحساب • الجحيم) • أما المحرك الثاني فكان ثلاثية الفنان « يوش » _ الجحد الاكبر ولقد انتشرت في تاريخ الفن الفريي تلك الثلاثيات ، ربما تيمنا بالرقم «٣» ، المتمثل في ثالوث ، الآب ، والابن ، والروح القدس • ولقد انتشرت تلك الثلاثيات في الابداع التشكيل العربي ، لغير هذا السبب المفترض بالطبع ، وان صار ذلك الشكل الساحة المختارة _ في معظم الاحوال وان صار ذلك الشكل الساحة المختارة _ في معظم الاحوال

التشكيلي والتزم « نوار » في تقسيم ثلاثيته نفس نظام التقسيم التقليدى ، أى جعل اللوحة الوسطى هي الاكثر اتساعا ، والاكثر حظا من الاثارة ، والجذب ، بينما تظهر اللوحتان : اليمنى ، واليسرى كوصيفتين ، تتساويار حجما ، وربعا قيمة أيضا .

فتح له « أنجلو » و « پوش » منسابع أخرى هى : كوميديا (دانتى) الالهية ، فاختار جحيمها (۱) ثم انغمس بعد ذلك ، فى رؤيا « يوحنا المعمدان » المثيرة ، وانطلق الى صور « جنهم » فى القرآن الكسريم ، وأنهى رحلة المحصيل مع أبى العلاء المعرى فى رسالة الغفران ،

كانت شخوص تلك اللوحة محرفة ، غير أنه تحريف موصول بالواقع ، يلتزم الى حد بعيد النسب الواقعية ، والاشكال التشريحية ، وربما كان يعد الفنان نفسه للتخلص مستقبلا من الانسان بهيئته المعروفة ، فقد أظهر الوجود كما لو كانت تسعى الى الاختفاء ، والهسرب من مشاهديها !

اتسمت الثلاثية ... كما أجمع النقساد ... « بالطسابد الروائي » ، والحرص على ضغ التوتر في المشاهد ، وقد « انخفض » هذان الملمحان في معظم مراحله ، « وتلاشي »

في مراحل أخرى ، بعد أن اعتنق « الرمزية » منهجسا لتجسيد رؤيته ٠٠ أما ما تبقى من تلك الثلاثية من ثوابت احتفظ بها قاموسة التشكيلي حتى الآن ، فهى :

ا ساليل الى الظابع الهندسي • الرياضي • وإذا كان هذا الميل في تلك الثلاثية مدعوما باسستلهام (بعض) ملامح « التكعيبية » ، فقد تأكد هذا الميل ، فيما بعد ، باستلهامه بعض تصميمات الفن الاسسلامي) في مجال الزخرفة) ، ورسوم البردي •

٢ - الميل الى تفتيت « المنظور الثابت » ، للتحرر من مصدر ثابت للضوء ، مع مل اللوحة بأكثر من « حدث » واذا كان مصدر « تنوع » أحداث الثلاثية غريبا ، فقد اختار جنورا أخرى فى « التنسوع » ، أعنى المنمسات الاسلامية ، فى الإعمال اللاحقة .

 Υ - الميل الى « الاناقة » ، الذى تأكد فيما بعد ، واسهم هذا الميل الى تجميل الشحنة التعبيرية ، أو نفى ، أو على الاقل تخفيض ، الطابع التحريضى ، ورفعه الى منطقة التأمل الهادى « العميق •

٤ ــ على الرغم من ازدحام شخوص تلك التلاثية ، فان المتلقى يلحظ ميلا الى استقلالها ، و امتزاجها فى ثنائيات منفصلة ، وستظهر هذه الحالة ، بصــورة أوضح فى معرضه التالى لتخرجه ، بقاعة اخناتون ، ولقد ظهر فى ذلك المعرض مفردتان جديدتان هما : الدائرة ، والخط الضوئى اللامع فى الفراغ القاتم ، وقد احتلت المفــردة الاخــيرة مركز البطولة فى انتاجه ،

م يترك فن « الرسم » بعد الثلاثية ، بل ثعلق به
 حتى الآن ، وتعد مجموعة رسومه المسسماه (معسادلة

السلام) من أهم ما أنجز في مجال الرسم المعساصر في

قبل أن أفاتحه في ملابسسات مولد مفردتيه الاخيرتين أجاب على سسؤالى المتوقع ، بأن تلك المفردتين ولدنا في مرحلة التجنيد ، ولد الضوء الخاطف في ليسالى القلق الطويلة ، تشمقها ، بين حين وحين ، طلقسات نارية ، تولد ، وتغيب فجأة ، تاركة آثارها الممتدة في الذاكرة ، أما « الدائرة » فقد كانت دائرة بندقية القنص البشرى ، التي عهد بها اليه ، ليصبح ويمسى بها ، ويقتنص بهسا المتاح من الاعداء !)

احتلت تلك المفرد أن البطولة ابتداء من معرضه بقاعة اختاتون عام ١٩٦٨ ، بينما تراجعت شخوصه عن اقترابها من طاهر الواقع ، وإن دلت عليه ، فقد اكتسبت تشوهها منه ، فلم يعد يظهر منها غير مقاطع شبحية ، فاذا قدر لوجوهها أن تتضم قليلا ، فلا يتضم منها غير الذعر !

ويعلق الغنان « بيكار » على المعرض بقوله : (تستوقفنا لوحاته البليغة بلونها الداكن ، لون ليلي صامك • متربص يكظم الغيظ ، لون الانتظار الطويل ، الذي لا يعرف أحد مداه • • وتناغم تشكيلي مرهف ، يحكمه تقسيم هندسي ، يختلف عها تعودناه في أعماله السابقة) •

ترك الخدمة في الجيش ، ولم تتركه آثار الحسرب في بعثته الى أسبانيا ـ التي استمرت أربع سنوات ـ وهناك ظهرت تطورات ، وتحولات في مفردته الرئيسية : الانسان الذي لم يكتف بالتحريف السابق ، بل اختفى ، أحيانا ،

داخل أكفان موميائية ، وأحيانا أخرى ، داخل أجولة ، وحقائب ، وأحيانًا ثالثة ، وبصورة أقل حدة ، تجلى في أشكالٌ بالوثية ، شفيفة ، تهيُّم في فضاء اللوحة أو فضاء الكسون ، وعلى الرغم من ظهسور ما يوحى للوهلسة الاولى بالحرص على الأنشاء الرياضي ، فالمتأمل يكتشف أن فناننا لم يتخلص بعد ، أو لم يتخلص كلية من الطابع الروائي ، وأن أبهمة إرتفاع نبرة الرموز الذاتية • أن تصف ميماته لا تعتمد المألوف من أسس التصميم ، بقدر ما تعتمد ذاتية. الفنان ، لهذا تتنوع ، وتقدر على الأدماش ، وتكاد مجموعة لوحات المرحلة الاسبانية أن تقتصر على حوارية : (المدى والانسان المسنخ) • • يتبادل الاثنأن المواقع ،" والادوار ، فالمدى في محفورة بعنوان : « الصمت » يحتل مساحة جريئة ، قالمساحة الكليّة للرحة ٥٠×٥٠ سم ، يحتل هو منها ما يساوى تقريباً ٥٠ × ٠٠ سم ، تاركاً في القساع لفائف موميائية ، ولا يقنع هذا المدى ذو اللون الاسود الأ بأن يلتهم أيضًا أطراف اللفائف ، ويأسرها في حوزته ، وتتبدل مساحة الصمت المخيفة ، وترتدى في لوحة أخرى أردية تشبه انسجتها نسيج اربعة الجسروح ، كما في لوحة « الصعود » ، وقد تقاجئنا كالنساته « البلونية ، المفسيئة " بظهور غير متوقع ، من ركن من أركان مسربع اللوحة ، متجهة الى مركزها ، وقد يواجهنا تنظيم العناصر مِما يقلق شعورنا باتزان اللوحة •

(وسنتحدث عن هذه النقطة في سياق تحليل أحد نماذج معرضه الاول بالقاهرة بالقارانة بلوحة تشيبهها تصميما ، وتختلف عنها مادة في مرحلته الاسبائية) •

ان تصميمات « نوار » غير المتوقعة تصدمنا صحمة

افاقة ، فمساحة « الصمت » المتسلطة تباغتنا ، وتدهشنا وبعد التسامل نكتشف أنها كانت ضرورة لابراز غربة « الإنسان » في كون موحش ، لا تربطه بالاخرين سوى أشرطة هزيلة ، ممزقة ، ، حتى اذا خلع عنه الاكفسان ، وارتدى أردية رجال الفضاء اللماعة ، المغمورة بالضوء ، والتي تشبه في العتمة تجليسات القديسيين ، اذا تأملت انسانه هذا ، وجدته شتاتا من عناصر ، يستحيل جمعها الا في الخيال ورغم ذلك فان تلك المجسمات « المضيئة » والملوئة بالألوان الساخنة حاضرة ، ومتحدية رغم المفرية ، رغم الإلم ، رغم الضياع ، تنبثق منها شعاعات الضوء ، تتدرج التي الساحر الى العتمة ، تتدرج من الضوء الباهر الى العتمة ، تتدرج من الضوء الباهر الى العتمة ،

عندما صاحبت « نوار » الى أسبانيا ذكريات الحرب ، صاحبته أيضا ، وما تزأل ، مفردة حميمة الى نفسه : أعنى . مفردة الشكل المربع ، وهو شكل - كما هو معبروف - معشوق لدى المبدعين المسلمين ، فمنه يستخرج الشكل الثمانى ، وغيره من التنويعات التى لا حصر لها ، ولقه استفاد « نوار » من هذا الشكل أيما افادة - كما سنرى بعد ذلك - لا ينافسه غير شكل « المثلث » الذي ظهسر لاول مرة في معرضه الاول بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، وظهر وقتها مقنعا بقناع طائرة « ميراج » ، قبل أن يتخلص بعد ذلك من آية أردية ، ويصبح مجرد شكل هندسى ، ذى ثلاثة أضلاع ، ومنذ ظهور « المثلث » سافرا ، صريحا ، في مرحلته الإسبانية ، فتحت أمامه طرق ابتكارات ملفته للنظر ، فبظهور « المثلث » اختفى المدى المتسدر ، أو المسطح ، واغتنى مسسطح اللوحة بمثلثات تتكامل ، واغتنى مسسطح ، واغتنى مسسطح اللوحة بمثلثات تتكامل ،

مساحة ، ولونا ، وتألىق حوار جليد بين (الاشسكال المضوية ، والإشكال الهندسية) بالإضسافة الى دراما (الشكل والغراغ) •

ان مفرداته تتطور تطورا مدهشا ، فبعضها ينمو نموا مستقيما ، وبعضها اختار طريقا ملتسويا ، المفسردات الهندسية ننمو في استقامة ، تبدأ من « المربع » ، ومشتقاته وتنتهى الى شبكة من المربعات الصغيرة · • تماثل «المدانتيلا» في رقتها ، وتذكر بالمشربية الاسلامية في علاقتها بالفراغ تطل عبر عيونها الاشكال التي تغطيها بخطوطها النحيلة ، تطل عبر عيونها الاشكال التي تغطيها بخطوطها النحيلة ، ونتأملها لذاتها · • فنسستمتع بلحن شرقى ، ونتأملها مع ما يصاحبها من موضوع درامي ، فنعجب ولا نحزن ، وإذا أصابنا عارض الحزن قاومناه ، ثم أراد لهذه الخلالة أن تناوش ، وتشتبك مع البطل الاخر ، طائل الحمام ، فصنع منها شركا · • وأى شرك !

أما المفردات « العضوية » (الانسانية) فهي تنمو في دروب متلوية • يبدأ انسانه قريبا من الواقع • • ثم يخطو خطوة فخطوة في طريق التشوه • • الى أن يختفى • • ثم يعرد في هيئة حمامة • • ثم يتلمس طريق العودة الى هيئته الاولى ! •

ظهرت حماماته فى تجليات متباينة ، فتارة تكتسب من قانون الغابة توحشا تدافع به عن وجودها ، وتارة تبدو تالهة فى الفراغ ، أو صارخة بلا صدى ، وهى فى كل الحوال تبدو محاصرة ، مضغوطا عليها من قوى عاتية ٠٠ تقاوم احيانا ، وتستسلم أحيانا أخرى ٠٠

النتامل الآن بعضا من النماذج من أعمساله • تبداها بلوحة من معرَّضه الاول عام ١٩٦٨ بقاعة اخسساتون ، وعنوائها : « الحرب » ، بل قل ان المعسرض بأكمله كان مكرسا لموضوع الحرب • واللوحة بها كثار لوحته الثلاثمة الكبرى ، لكن يدلا من جعلها ثلاثية كلوحة المشروع ، قسم مسطح اللوحة ثلاثة أقسام طولية متجاورة ، يحمل كل من قسميها الايمن ، والايسر وحدة تصمويرية مستقلة ، بينما يضـــم القســـم الاوســـط وحدتين تصويرتين ، وُلْقه مَيْزُ القَسْمِ الاوسطْ _ باعتباره مركز القوى _ بالضوء الصريع في الوحدة السفلي ، وبالإضاءة الخاطفة ، اللماعة في المقطع العلوى • وضع لنا عناصر الفعل ، ورد الفعل، وترك لنا أن تربط بينها ، وتستخرج منها ما خيطط له من رموز باطنة ، وظاهرة ، والواقع أن هذه المرحلة كانت رموزها مشتركة ، على النقيض من رموز المرحلة الاسبانية فالطائرة الميراج (مثلت متساوى الساقين) تبدو مندفعة ٠٠ ايعائياً _ خارج اطارها المحكم ، والستقل ، عبر خط مضىء ، يتماس ، أو هو في طـــريقه الى تمــاس ﴿ دَائْرَةَ الهدف ، ولقد رسم الفنان تلك المسلاقة بعد ذلك في اسبانيا ، بعد أن صارت الطائرة المثلثة مجسرد مثلث ، وكذلك دائرة الهدف ، وان التزم نفس المواضع • • ﴿ وَلَقُّهُ أدهشتى أن وضع هذين العنصرين (الطائرة المندفعة الي أسفل ، والدائرة المستقرة في قاع اللوحة) لم يقلقني • على غير الحال مع اللوحة الاسبانية التي جنحت عناصرها

الى التجريد ، فقد شعرت عند تأملها باعتراز الاتزان ، وأدركت أن الاطار الزئبقي للوحدات المجردة هو السبب ، فقد أثارت « المدائرة » في ذاكرتي صلورة « القمر » السابح في السماء ، كما أثار « المثلث » صلورة للهرم الاكبر ، الراسسخ على الارض ، على النقيض مما أثارته المناصر المجردة في ذاكرة الفنان ، فالدائرة — على حسد قوله ل تذكره بدائرة منظار بندقية القنص ، وهي يمكن أن توحي ايحاءات متباينة لدى متلقين من مختلفي المشارب ولا شبك أن « ثوار » في اللوحة الإسبانية كان يحلول الانفلات من الطابع الروائي ، فاعتقلته الرموز الذائية ، وحجبت عنه طريق التواصل مع متذوقيه ، فلم يترك لهم وحجبت عنه طريق التواصل مع متذوقيه ، فلم يترك لهم فيم متدوقيه ، فلم يترك لهم وحجبت عنه الاستمتاع ببراعة الرسم ، والتظليل) «

في القسم الايسر من اللوحة ... يمين المتلقى ... ينتصب عملاق شبحى ، وفي القسم الايمن يظهر ما يوحى بشكل هلال وصليب ، للاشارة الى قومية المعركة ١٠ التى تتجاوز اختلاف العقائد الدينية ١٠ ان الفنان هنا ، شأنه شأن كل « الرمزيين » الايريد أن يعدينا بانفعالاته الباطنة مشل التعبيريين » ولكنه يقاوم شهوة التنفيس بالاختيار المدقق العناصر جوهرية ١٠ قليلة ، لكنها تغنى عن الوصسف، اعناصر جوهرية ١٠ قليلة ، لكنها تغنى عن الوصسف، أن يحفز داخلنا الاسئلة ، والإجابات ، ويعنعنا الى اعادة التركيب ولقد منحه التحرر من الصدر الثابت للنور والغاء المنظور الثابت مرية الانطسلاق ، ومع ذلك فقد أعطانا الاحساس بأن المشهد الذي نراه مشسهد ليلى وتنجم الملامح ١٠٠ أما الضوء فيلتمع تنغمس فيه الاشكال ، وتنجم الملامح ١٠٠ أما الضوء فيلتمع

كنصل حاد يشق الليل ، وتعكس هذه اللوحة ، وغيرها من لوحات هذا المعرض بداية العناية بالمنمنات الاسلامية، حيث تتسع المنمنمة الى أكثر من زاوية ، وأكثر من حدث يملأ اذا انفرط صفحات ، وصفحات ، كما تذكر لوحسات المعرض ، أيضًا ، البرديات ، التي تجمع بين الانضباط الصارم والرقة البالغة ، وتقسيمات المسطحات المرسومة ،

معادلة السلام

قدم مجموعة ضخمة من اللوحات في مجال الرسم ، والجرأفيك ، والتصوير تحمل عنوان وآحد هو : (معادلة السلام) ، وإذا كان مصطلح المعادلة يعنى وجود طرفين متساويين ، فان المتلقى يشمر بأن الفنان قد رجع .. ربَّما دون أن يدرى _ كفة طرف على طزف ، غلب كفة «الضغوط القاهرة » على رمز السلام : ﴿ الْعَمَامَةُ ﴾ ، ولان المسركة بالنسبة للحمامة _ أى أخبار هذا العالم _ معركة (أكون أُو لا أكون) فقد أعفاها من الوداعة ، وجعل منها مقاتلا شرسا ، ولكن « نوار » فنان غير دعاثي لذا وضم طاثره في حالات تستعير أوجه ضعف الانسان ، وتحدياته معا ، فهي تظهر صارخًة بالاحتجاج ، أو ضائعة ، أو مهزومة ٠٠ لكنُّ ليسٌ بين حالاتُها _ اطلَّاقا _ الوداعة • واللوحة التي نحن بصددها ـ لنقل : « معادلة السلام رقم (١) » ، وهي تفصيل من لوحة كآن قد أنجـــزها في الولايات المتحدة (الامريكية عام ١٩٨٦ ، بالوان « الاكليريك » ، ومقياسها ٠٠ × ٦٠ سم ، نلاحظ أنها تضم كل مفرداته السابقة . وكما أحدث تُحولا جوهريا في طائر الحمام الوديع ، أصاب

بعض مفرداته الاخرى ببعض التغير ،مثل الخطوط الضوثية الخاطفة ، فبدلا من انبعاثها من أجسام الرموز البشرية (في المرحلة الاسبانية) ارتدت اليها ، في شكل خطوط ابرية توحى بالوخز ، والايلام ، لا بالانبعاث واذا انبعثت فهي خطوط دموية ، ولقد اختار لنا الفنان حالة الذروة الدرامية ، بحشد كل المتصادمات في حيز تصــويرى واحد ، هو حيز اللوحة ، وزمن واحد هو زمنها ، وأعطى أكبر كثافة من الضوء على الطائر ، الذي يرفع جناحيه الى أعلى ، ربما تفاديا لضرر ما ، أو كارثة ما ، وتندفع لمسات الذَّيل ٠٠ ناصعة البياض ٠ جريئة قوية ، وهي لمسات نادرة ، لان « نوار » ينبذ وضوح اللمسة ، ويتعلق بنعومة الملمس ، وأناقته ، كما يقلل _ مثل الكلاسـيكيين _ من سمك عجيئة الالوان الزيتية ، بحيث لا تكتشف ، للوهلة الاولى ، أن كانت بالالوان الزيتية ، أو بالالوان الاكليريك) يجمع في لوحته مالا يجتمع الافي الحلم ، أو الفن ، فهناك أشكال شبحية ، تطل علينا عبر غلالة من مربعات شفيفة ، وأخرى ترمقنا ، بضوء بارد ٠٠ يشته في المقدمة ويختفى تدريجيا ، وتذكرنا بكائناته الفضائية السابقة ٠ تتسيه الدرجات المعتمة ـ أو ـ الفراغ المعتم لوحته •• حتى يظهر الضوء الابيض ، مباغتا ، ومناقضاً ، ومانحــا « الحمامة » قوة في محنتها ٠

في « المربع ، ومشتقاته » ، (وهو ما يصفه بالكيسان الهندسي) • لا يضع « النقيضين » في حالة انفصال ، بل تفاعل ، واشتباك دائم بينهما ، وأن وضعها أحيانا في حالة تكامل ، أو تقابل ، مسساحة اللون السهاخن تتساوى مع مساحة اللون البارد ، البرتقالي في مواجهــة الازرق ، كمّا في لوحة بعنوان « معادلة السلام رقم (٢) »، وَلَكُنَّ يَؤُكُهُ هَذَا التَّطَابَقُ ، لم يقسم مساحة الْلوحة المربعة قسمين ، من لونين متكاملين ، بل قام پتجميع لوحتين ، مستقلتين ، مستطيلتين ، تشكلان معا الشكل المربع ٠٠ داخل الاطار العام « الربع » ، الـذي يتحــد في الخــط الخارجي ، وينحف عند الحافة الداخلية ، الموازية للوحة العليا ، لتوسيع مساحة مستطيلها ، دون أن تفقد اسهامها الحاسم ، في تاطير مربع اللوحة ، وإذا كانَ المربع هو « اللحن الاسامى » ، فقد قام بجهد كبير ، وبراعة ملفته للنظر في تحليل ، واستخراج تنويعات شطرنجية منه ، فاللوحة تمتلىء بمربعات متداخلة ، ومتجاورة وتضم شكلا ثمانيًا ، كما تضم عددا لا بأس به من المثلثات ، ولم يكتف « نوار » بكل هذا الكرم ، بل حرص على انشاء مستويات مختلفة ، وجعل لكل جزئية مهما كانت ضئيلة دورا ، بل جمل للاطار الخَارجيّ دورا فعالا ، لا يقل عنْ دور المساحةُ المسغولة بالحدث الرمزى الرئيسى •

وتضم اللوحة .. من بن الكائنات الحية .. أو العضوية .. : الحمامة (في وسط اللوحة العليا) ، وتشمكل مع كيان مبهم (في وسط اللوحة السفلي) حوارا ، يحتل بؤرة المربع تعاما ، ويرتبط كلا العنصرين .. رغم ما يبدو عليها من استقلال .. ارتباطا قويا ، عبر اطارهما الواحد ،

« عابر » المساحة الساخنة ، والباردة ! ، نلاحظ هنما بعض المبادىء التي كانت موجودة في معرضه الاول عمام ١٩٦٨ ما تزال قائمة ، مثل استقلال الساصر « العية » ويجسيمها بعيدا عن مصدر ثابت للضوء ، وتحريكها على مسطح (قراغ) مشغول أو صامت ، وإن تعقد هذا الفراغ يعد ذَّلك ، وتخلقت داخله مستويات ظلية عديدة ٠٠ عندما وقد الى عالم لوحاته ـ بصورة سافرة ـ الشكل الثماني ، فبمجيئه لم يعد هناك فراغ واحد ، بل فسراغات ، ذات مستويات مختلفة ، وإنَّ احتفـــظ ، باللوحــة التي نحن بصددها ، بفراغ يأسر الشكل المجسم المرسوم ، فالحمامة عرمية الشكل ، يؤطرها مثلث ، أو فراغ هرمي ، والشكل المبهم المقابل يؤطره شكل هندسي يشبهه ، ويقوم هــــــان الفراغان بدور الصندوق الحافظ للكتلتين (المضويتين) « الحمامة » مستسلمة ، أو في وضع انساني للصلاة • يخترق وجهها شريط دموى ، وعلى الرغم من ســــكونية الاطار الخطى للحمامة (التي تصلي) قان النظام الضوثي سواء في مسطحات الفراغ ، أو مجسمات الشمكلين المرسومين ، قد خلق حالَّة « دينامية » في منساخ اللوحة بأكملها · لم ينس « نوار » أن يعطى « للنقطة » دورا ٠٠ شأن الكُترين من الفنانين في العالم العربي ، الذين يستخدمون تلك النقاط الخطية ، وأن اختلفت رمـوزها لديهم ، فهي عند فنان مصرى مثل « محسن شرارة » ليست أكثر من نقطة على مسطح اللوحة ، وعند فنان عراقي مثل « شاكر حسن آل سعيه "» ترمز للزمن ، فكل نقطة تلاحق سابقتها ، لتلتحم بها ، فيخلق وهم الملاحقة ايهاما بالحركة)

وربما كانت ترمز تلك النقاط ، التى الطلقت من رأس الحمامة ، حتى ذيلها ، فى خط مقوس ٠٠ « ربما »كانت ثرمز الى الزمن أيضا ، وان ذكرنى هذا الخط بالرسموم لتشريحية ، التى تتقدم عمليات الجراحة ، وقد « أراد » الفنان أن ننتبه اليه ، فرسمه باللون الاحمر • نلاحظ فى هذه اللوحة أيضا ظهور الالوان مساخنها ، وباردها مصريحة الى حد ملفت للنظر ، بينما كانت لا تظهر ، فيما مضى ، تلك الصراحة الا فى الاشكال (العضوية) ، فى مواجهاتها الدرامية مع « الفراغ » الهندسى •

عرش توت عنخ آمون !

جاءت العودة الى « الانسسان » بهيئته المالوقة تلبية لمدوة من هيئة اليونيسكو الدولية ، التى اختارت معه ، عددا من فنانى العالم البارزين ، وطلبت من كل فنان أن يقدم قراءة تشكيلية معاصرة ، لموضوع من موضوعات تراث منطقته ، وكان من الطبيعى أن يلوذ « نوار » بمبسدعى الألمرية » الاوائل ، وأن يختار من ابداعاتهم « عرش » الملك « توت عنخ آمون » ، الموجود حاليا بالمتحف المصرى، حيث يجلس الملك جلسة عائلية ، ناعمة ، بينما تعطس نفرتيتى كتفه ، ومن فوقها يتألق قرص آتون المسمع ، وعلى الرغم من استطالة اللوحة (بنساء على تعليمسات نفرتيتى كتفه ، ومن فوقها يتألق قرص آتون المسمع ، وعلى الرغم من استطالة اللوحة (بنساء على تعليمسات نفرتيتى كتفه ، ومن فوقها يتألق قرص آتون المسمع ، وعلى المحبوب ، والمونيسكو) فقد حصر الملك والملكة في مربعه المعبوب ، وربما اختار جذا الموضوع بسبب وجوده — في الاصل _ داخل مسئد العرش « المربع » من الست أدرى ! معنه النقطة ، المهم ، أنه وضع الملكين داخل مربعه أساله في هذه النقطة ، المهم ، أنه وضع الملكين داخل مربعه المعانية وضع المينية وضع الملكين داخل مربعه المعانية وضع المينية وسينية وضع المينية وضع المينية وضع المينية وسينية وسينية وضع المينية وسينية وسينية وضع المينية وسينية وسي

متداخلين ، مربع يمثل خلفية أو فراغا ، ومربع شسبكي شفيف • في الامامية ، لتأكيد الايهام بالعمق ، واعطاء الايحاء بالسباحة في النور ، وقد جعل « نوار » الملكين يتألقان بضوء داخلي ، تنبعث منهما خطوط الضوء ، كما يتشعع القرص الآتوني بشعاعات تتوج الملكين •

تراجع ، في هذه اللوحة المستطيلة ، دور « المربع » ليرتفع دور « المثلث الهرمي » ، أو على حد تعبير « نوار » سالمثلث المنصب عدت تتنوع المثلثات المتصاعدة الى « المربع » الملكي ، و « الدائرة » المقدسة ، وفي العمق ، الى جواد الملكة ، تظهر أصداء المثلثات الرئيسية المتصاعدة في شكل مثلثين صغيرين ، يتماس أعلاهما بدائرة ،

اننا لا ندرى ان كانت استضافة « توت عنخ آمسون » مقدمة لاستعادة انسانه القديم ١٠٠ انسان ثلاثية مشروع التخرج ، أم أنها كانت عملا عارضا ١٠٠ أو مهمة عاجلة ، أنجزها تلبية لهيئة دولية ، واكتفى ١٠٠ وذن لننتظر !



الفثان أحمد بوار في مرسحا

البحث عن ملامح قومية

عندما عرض تمثال « استشراف » للفنان « عبد الهادي الرشاحي » للمرة الاولى ببينالى القساهرة الثاني ، لفت أنظار النقاد ، والفنانين ، والجمهور اليه · وتنوع شكل الاهتمام ، وتباين ، ورغم ذلك ، فقد كان هناك اجماع • • جاء صريحا أحيانًا ، ملتويا أحيانا أخرى حول الحضيور المفاجى، لهذا الشكل المنحوت : • ففي المنحوتة جرأة في التكوين ، وحيوية في الاداء وخروج على الطابع السكوني، الذي يميز المنحوتة المصرية المعاصرة ـ سـواء التزمت الاصول المدرسية أو خرجت عليهـــا ــ وفي نفس الوقت تعبير عن أحلام واقع انساني لم تنطفيء آمالُه بعد • ولقد أيقظ التمثال في الذاكرة طيروف منحروتات أخرى ٠ لاً يجمعها الزمان ، ولا المكان ، ولا الاسلوب الفني ٠٠ وان الذاكرة كان طيف تمثسال « نصر ساموتراس » وتسلام تمثال « مدينة بلا قلب » للنحسات الروسي الاصسل « أو سبيب زادركن » ، وتمثال « الخماسين » لقنساننا المصرى و محمود مختار ، والتماثيل الشلاثة ظلت ، وما تزال ، محركا لنوازع الخلق لدى عديد من الفنانين ولم تولد تلك الاعمال الفنية ميلادا شمسيطانيا ، بل ولد كل



استشراق للمثال عيدالهادى الوشلحي

منها في سياق ثقافي مختلف، فارتبط تمثال «ساموترآس» الاغريقي بما يطلق عليه الاسلوب « البرجاموني » (نسبة الى مملكة برجامون) التي تميزت منحوتاتها بالطابع (الدينامي) وامتزجت تعبسيرية « زادكن » الحريفة بالتكميبية التي وللت في فرنسا وارتبط « مختار » بالفن الفرعوني ، أو بالكلاسسيكية المصرية – كما الفسسل وبين مؤلاء الذين أثيروا بفي الذاكرة نرى « الوشاحي » قله اختار لنفسه طريقا حاول به أن يقيم جسور التواصل مع انجازات الفن المعاصر الاوربي ، و وبالذات الاسسسلوب التكميبي ، دون أن يقطع الطريق على نفسه هغ (جوهر) الكلاسيكية المصرية ،

المرأة الاسطورة • هي القاسم المشترك بين وساموتراس و « الخماسين » ، و « استشراف » • فهي « البة » عند المثال الاغريقي ، وهي « الوطن » عند « مختار » ... الذي كان مفتونا بساموتراس • وهي « زرقاء اليمامة » عند « الوشاحي » • وليس نادرا على « المرأة » أن تتجسد رمزا قوميا • • يستشرف المستقبل ، أو رمزا للحررية التي تقود الشعب ، بل النسادر هو أن تظهيم مهزومة • نقود الشعب ، بل النسادر هو أن تظهيم مهزومة • منكسرة • • على النقيض من « الرجل » الذي يقع عليه منكسرة • • على النقيض من « الرجل » الذي يقع عليه من معطم الاحوال عبه الانكسار ، والتمزق ، والاحتجاج في معطم الاحوال عبه الانكسار ، والتمزق ، والاحتجاج به لهذا استعاره « زادكن » محورا لمنحوته المثيرة « مدينة بلاقك » ا •

یجمع بین تلك المنحوتات ، أیضا ، الطابع المیدانی ، د قساموتراس ، تتوج ـ أو كانت تتوج ـ مجمعا معماریا في الهواء الطلق ، و د مدینة بلا قلب ، تحتــل میدانا

بروتردام ، بينما ينتظر و الخماسين » و « استشرافا » ما يجود به الامل من ميادين وميزانيات ، واصرار ! في الوقت الذي اختار مبدع المنحسوتة الاغريقية ، « زادكن » و « الوشاحي » وضعا معقدا للعمل الفني ٠٠ السحت منحوتة « مختار » بالسلاسة ، والبسسطة الفرعونية ، اختار المثال الاغريقي لتمثاله المجنع لحظة المهبوط على مقدمة السفينة ، واختار لكتلة التمتسال أن تكون « فعسلا » و و رد فعل » ، « فعلا » بوجسودها الرياح ، التي تضغط على ثوب الالهة الرقيق الفضافض و تدوم جسدها الى الخلف، فتبرز سبقوة الضغط سعطايا الحسد الانثوى ، وشبجاعته معا ! لقد جعل المتسال من الموب » وسيطا ٠٠ يشف عن خريطة الجسسة ، وعن عقته أيضا ، كما يسجل بصمة الرياح في نفس الوقت ٠ عفته أيضا ، كما يسجل بصمة الرياح في نفس الوقت ٠

وكما التزمت منحوتة « ساموتراس » بمفهوم عصرها في
« الكتلة والفراغ » ، والاحتفال بوسائط تعبيرية تمطية
كالثياب ، ارتبطت منحوتة « الخماسيين » بمفهسوم
الكلاسيكية المصرية المعارض • فاحتفظ « مختار » بكتلة
صريحة • راسخة • متحدة • لا فرق فيها بين غطاء ،
وجسد مفطى • ومن ثم كان لا مفر من مقاومة الايحادات
الحسية المباشرة ، ورفعها الى منطقة التأمل الذهنى • ذلك
لان « درجة » ارتباط « مختار » بمنهج لا يحتفل كثيرا
بالعارض والوقتى قد وضعه ، دون شك، فى موضع لايخلو
بالعارض والوقتى قد وضعه ، دون شك، فى موضع لايخلو
من الحرج • فهو عندما قرر أن يعبر عن لحظة عاصفة ،
وأن يجمل من الكتلة كيانا يتوتر بالفعل ، ورد الفعل •
كان عليه أن يتخطى حاجز سكونية المنحوتة الفرعونية ،

وحاجز و التابو ، الاخلاق ، وأن يستلهم من انجسازات الفن المعاصر ما يعينه على هذا ، وان كان لابد من الاعتراف بأن و الخماسين ، كان محاولة أولى للتمسرد ــ شسديد الحدر ــ على التزامه بأصول الكلاسيكية المصرية ، ولابد من الاعتراف ، أيضا ، بأن تلك المتحوتة كانت أول نموذج مصرى معاصر للنحت التعبرى ،

تتفق الكلاسيكية المصرية ، والاغريقية من بل قل كل المذاهب قديمها وحديثها _ على ثوابت مبدئية ، أبرزها مبدأ ﴿ الوحدة المضوية ﴾ • • تلك الوحدة الكلفة بجمع شُتات العناصر المتناقضة ، والتوفيق بينها ، ولقه كانّ التوفيق بين هذا الشنتات ، فيما مضى ، أقل عسرا منه الان فالوحدة التي كان ينتظمها منظور ثابت (والحديث هنا عن النحت) كان يتأم لها أن تتم عبر انتقالات منطقية من كتلة الى أخرى ، لا تفاجىء العين . بمفاجآت جوهرية ٠٠ فنحن عندما تتطلع الى « ساموتراس » من « الامام » نتوقع على وجه اليقين - عناصر الجسد من « الخلف » على النقيض من المنحوتة المعاصرة ٠٠ مثل منحوتة « زادكن ، ومنحوتة « الوشاحي » ، فقد ترتب على تغتيت « المنظور ٠٠ تفتيت الطرق المعبدة ٠ المحفوظة ٠٠ للوصول بيسر ـ أو بمعنى أدق _ بميكانيكية ، الى « الوحدة العضـــوية ،، وبالتالي فقد كان على الفنان المعاصر اكتشمساف المكانات جديدة للوصول الى مبدأ قديم ، ولم تكن الطرق الجديدة - التي يتميز بعضها بالتعقيد - للوصول الي مبدأ قديم مجرد مباريات عبثية كالطريق الى أذن « جحا ، اليسرى عن طريق يده اليمني أو العكس ! • • بل أن تلك الســالك كان لابد من أختراقها من أجل جوانب جديدة من الشراء التعبيرى ، والجمالى ، وكانت « التكعيبية » « في التصوير أولا » أحد أبرز طرق الفن المعاصر في تفتيت المنظور ثلاثي الابعاد ، والبحث عن البعد الرابع ، أو الزاوية المختفية عن العين ، وبالتالى الخروج من دائرة السكون ، الى الحركة من الجمود عند زاوية نظر واحدة الى الانطللاق الى كل الزوايا ، وجعلت من رحلة العين حول الشكل المجسم في الفراغ رحلة مع المفاجآت المنشطة للحواس ، والذهن ،

اختار « الوشاحي » لمنحوثته « وضعًا ، مركبا ، يذكرنا « باللحظة » المركبة التي اختارها - كما سبق الاشارة -مندع « ساموتراس » لتمثاله ، لكن في حين عبر المسال الأغريقي عن اللحظة المسحونة بوحدة المنظور ، وواقعية النسب ، وواقعية ردود الافعال . . تحرر « الوشاحي » س بمباركة مشروعية انجازات الفن الحديث .. من كل هذا ٠٠ ومن ثم فعلى المتلقى المعاصر أن يتحرر بدوره من الربط الواقعي • السببي • بين اندفاع كتلة الغطاء ، أو الملاءة الطَّائرةُ مِن نَاحِيةً ، واندَفاع كتلَّة الجسم ، وضغط الريح « المفترض » من ناحية أخرى • بل عليه أن ينسى - أصلا ــ مشابتها مع الواقع ٠٠ أو يستخرج منها ترتيباً لاحداث لم تقع في الواقع أو الخيال ! ٠٠ فَيتُصور أنَّ هَذَا الغطاء (كان) يَعْطَى جَسِه المرَّاة / التمثَّال ١٠ ثم طار ، وأن الذي طيره هو « الهواء » العنيف ، الذي تسبب فيه الدفاع المرأة ! لينس المتلقى مسلما ويركن فقط على « الكيفية » التي تشكلت بها المنحـوتة · واذا كان لكل عمل فنى (شفرته) ، فانه يمسكن بتحليسل شفرة « استشراف " أن تكتشف أننا أمام محاولة لتقديم اضافة على مستوى الشسكل ، وعلى مستوى الرؤية

والقضايا التى تشغل الفنانين المصريين والعسرب مشل: (الاتباع ، والابتداع ـ الاصالة والمساصرة ـ الموروث والوافه ـ المحلية والعالمية ٠٠) الى آخر تلك الصياغات ان المتأمل لتمثال « الوشاحى » يكتشف أنه اختسار طريقا مغايرا لطريق « مختار » ففى الوقت الذى استعار فيه مختار أسلوبا لا يتسق مع الغرض التعبيرى ٠٠ كان « الوشاحى » أكثر مرونة ، فلم يطبق حرفية الكلاسيكية المصرية ، وحاول ـ فى نفس الوقت ـ تمصير الاسلوب التكميبي ، فاستعان بالمسطحات العريضة ٠ السلسلة ٠ التي حفلت بها الكلاسيكية المصرية ، كما احتفظ بانسيابية واستمرارية الخطوط الخارجية ٠ تلك الخطسوط التي رسمت حدودا واضحة ، وأنيقة للكتلة والفراغ المحيط بها أو داخلها ٠ وجاءت كتلة ٠٠

كتلة نحتية / انسانية جديدة ، لا شبيه لها في الواقع توحى ولا تصرح ، تستجمع أجزاءها من الطير ، والحيوان ولحمرات ، ومن ذكر الانسان وأنثاه ، بل ومن تضاريس

الارض الصحراوية •

أن أول ما يلفت النظر هي تلك « الكتلة » الطائرة - التي يفترض أنها تمثل غطاء المرأة - وهي لا تماثل جناح « ساموتراس » الذي يبرر الهبوط الآمن على مقدمة السفينة فاندفاعها ليس رد فعل ميكانيكي لاندفاع كتلة المرأة الي المسام بل المكس • والواقع أن كتلة المرأة لا تندفع باستقامة نحو الامام ، بل تجمع بين الاندفاع ، والسكون، الاندفاع الى أكثر من أتجاه ، والسكون المتشبث بركائن البتة ، الاندفاع المعنيف • المضطرب • والسكون المشحون المتلق !

الغريب في الامر أن كثيرا من الفنائين الذين التقيت بهم في ذلك المعرضي ، وأكثرهم ينتهج نهجا معاصراً في الابداع و كرت اعتراضاتهم في نقطة برئيسية هي كون الكتلة الطائرة ليست رد فعل (واقعي) للوجهة التي اندفع اليها جسد المرأة !

ان الكُتلة الطائرة ــ التي بررت في تقديري ، وجـود التمثال ـ قد شغلها الفتان من الامام ، ومن الخلف بكل ما يمنخها القوة ، والسيطرة على الحيز الذي تشسفله بخترقها فراغان • يلطفان من ثقل الكتلة ، ويشمسكلان نَقطتُي اشارَة ، يلتفُ حول الفراغُ الاول ـ الرئيسي ـ على لجانب الايسن للمشاهد من الامام - خطان يمتد اعلاهما ٠٠ طُويلاً ، متصلاً ٠ مندفعاً ٠٠ حتى اذا وصل الى صدر لمرأة قاَّم بتكوينه ، بيننا يلتف الخطُّ الاخر التَّفاتةُ بارعةُ ٠٠ مكونًا في نهاية رحلته الساق اليمني ٠ وعنه تأمل لَفُراغُ الأولُ فَستشعر ايحاء بشكل عَيْنُ ١٠ يؤكله شكل أنف ، وقم صارخ في ثهاية الكتلة ٠٠ غير أن الفنان اعترف بأن عدا الشكل كان محض مصادفة • أما نفس الكتلة لطائرة ... من الخلف .. فأنها تواجهنا بتضاريس وعرة ، (تسمع بنفس القدر السابق من الانسيابية، والاسترسال ِهِي بِهَذَا الاختلاف تقدم لنا وجها جديدًا لَم نكن نتوقعه ن هذا الوجه الآخر يجمع بين عناصر متنوعة ، ارتفاعات انخفاضات متباينة ، يفصـــل بينها حدود خطيــة واضعة • وتجمع كتل النحت البسارز تلك ـ أو تكاد نقترب من روح النحت البارز _ بين تضاريس الصحراء، الجنحة الوطاويط ، ولقد شاهد قيها البعض أجنحة للجراد أيضًا ! • وربِمًا كان الفنان بريثًا • • فلم يعمد الى تلك الايحاءات ، لكن مهما كان الامر فالاكيد انه عمسه كل العمله الى ابتكار كيان نحتى واحد ، يجمع بين شسستات مختارة اكثرها ، فضلا عن عامل المسسادفة المشروعة ! • وهو في طريقه الى تكوين هذا الكيان النحتى ـ أو تلك المرأة/الاسطورة التى تجمع كل الصفات ـ لا يستطيع الا أن يحدث تحولات في أجزائها المختارة لتتسق مع بنساء لا يلفظها لكونها غريبة عنه ، وخلق علاقات متبسادلة ، ومتوازنة بين المشخص ، والمجرد من العنساصر ، وذلك بتشخيص المجرد ، وتجريد المشخص • فأصبح انتماء و المرأة » الى البناء التحتى الرمزى أكثر من انتسائها الى ملامح واقعية للمرأة ، ولو حمكنا عليها من الظاهر لتساءلنا في شك : أهي امرأة حقا أم رجل ؟! • فاذا انصرفنا الى الكائنات المجردة • الطائرة • فاننا نشاهد على الجانبين بصمات لكائنات ـ حية ، وطبيغية •

كما تعلم طريقا بشجرة ، أو بيت ، فاننى أتمسك م مؤقتا م بواحد من الاسقاطات ٠٠ أعنى الوجه الصارخ فى طرف كتلة الملاءة ! ٠٠ ذلك الطرف الذى يجذب جسسه المرأة جذبا ، وإن لم تستجب بنفس درجة اسستجابة «سامو تراس ، للرياح وظهر أن لديها من القوة ، والصمود ما مكنها ليس فقط من مقاومة هذا الوجه الصارخ وكتلته الطائرة ، بل أيضا من الوقوف متأملة ، متطلعة ، في سكون ٠٠ خطرا بعيدا قادما ١٠ اغير أنه أدرك أن هذا السكون الذى تفرضه حالة التأمل ، والتطلع قد يكسر الايقاع المدينامي للتمثال ، فأنشأ علاجات ذكية بين الخطوط الهندسية المستقيمة ، والمنحنية ، والمسطحات الحسادة ،

وتحق من كتلتي الذراعين ٠٠ ليجعلنا نشميع اننا أمام وحدة من الخطوط الحية ، والعادة ٠٠ تقطم الفراغ قطعاً وتشكل مع فراغ الساقين ، وفراغي الكتلة الطائرة رباعية تربط كل أطراف التمثال • الغراغات مرسومة بعناية ، وتكشف عن ميل الى اناقة الكلاسيكية الصرية ، ولقد دفعه هذا _ في تقديري _ الى أن يؤنق الشحنة التعبيرية أو يجملها ، على النقيض ـ مثلا ـ من منحــوتة ، زادكن ، العنيغة · وأذا كان « الفراغ » في المنحوتة الكلاسسيكية يقوم ــ بشكل عام ــ بدور وصفى ٠٠ بمعنى تحديد كتلة. مُشَيخُصَةً ، قَانَ الفُراغَ فَي المنحوتَةَ المَاصَرَةَ يَقُومَ بِأَكْثَرُ مَنْ دور ، وفي منحوتة ﴿ الوشاحي ، ــ مثلا ــ يقوم بالإضافة الى رسم الحدود الخارجية (الوصفية) ، برسم فراغات داخلية تسمح بتحزيم مجمل عناصر التصميم ، كما تسهم برسم كتل فراغية معبرة ، وتشكيل بعض ملامح الهيئــةُ الآنسانية ، كشكل العينين ، اللتين تبدوان في حالة حركة وتغير كلما تغيرت درجة الإضاءة الساقطة عليها من أعلا ، وكلُّما تبذل مُوقع التلُّمي أيضًا • ويتفاوت « الفرآغ « من الرقة الى الحدة ، نادا كانت العينان تتخلقان في رفق ، فالفجوة المهتدة في استقامة من أسفل الصدر حتى نهاية الظهر ، تبدو قاسية ، وحاسمة ، تنقسل الفسوء من الجانبين بلا مواربة ، ولا التواء • • وقد زاد التجويف حدة · مسطحًا المعدر ، اللذان يتماسان في قمة هرمية • تساءلت وأنا أتأمل هذا التجويف إلحادي: قبل هو حاد بسبب استقامته ، أم لكونه بؤرة ، ومجورا لقوى رئيسسية من الخطوط الدرأمية ؟ ٠٠ لكن ٠٠ أيا كانت الاسمباب فانها الغامة يسبب أرتباكا شديدًا ونفياً لمركز من أهم مراكز

القوى في التمثال ، وكان لابد من الاحتساد لتقوية الترابط بين الكتلة الطائرة – أو البطل الحقيقي – والكتلة المسحصة التي تميل ، وتقترب من التلخيص التجريدى ، بينما له يعان نفس المعاناة في الزاوية الخلفية ، حيث اختفت المرأة النمثال أمامها أي عائق وهي وتندفع في طريقها صحوب الارض ، لم أتساءل وأنا التقي بالوجه الخلفي للتمثال ان كان ما أزاه ملاءة ، أو جناحا لكيان انسان غامض ، بل ما أثارني هو ذلك الاندفاع المثير في الفراغ ، تلك الصرخة المعترضة ، التي تثير الكامن في النفس ، وتحرك الراكد منها ، وتكتشف ان الحصوص على الاناقة لم يخف الاضطراب الداخل ، ويهدة المشاعر بل شذيه ، ولطفه ، فهو لا يريد أن ننسي أننا أمام عمل فتي ، ممتع ، منفذا بخامة « البوليستر » ، ومقياسه ٧٠ × ١٧٠ × ١٠٠ !

(الخلاصة)

۱ — ان الفنان المصرى المعاصر فى موقف حضارى حرج فهو لم يوجد فى سياق ثقافى متصل — شأن زميله الاوربى سبل وجد بعد سلسلة طويلة من الانقطاعات ، فلم يتع للكلاسيكية المصرية أن تنمو نموها الطبيعى مثل الكلاسيكية الاعريقية ، التى تنوعت عبر رحلتها الطويلة ، وتقبلت تحولات فى بنيتها ، وكان هذا — كما قلت — طبيعيا ، وبمعنى آخر ، داخليا ، أما الاضسافات الخارجية التى عضدت النموذج الاوربى فقد جاءته عبر اختراقه قارات العالم ، (فعندنا استهلك الغنان الاوربى المعاصر انجازات

عصر النهضة اخترق قارات العالم لاكتشاف امكانات جمائية وتعبيرية جلديدة ويختلب هلذا ٠٠ في الدوافيع، والنتائج ـ عند المقارنة ـ مع ذلك الامتزاج ، ألا يُبعَّني أدق و التكيف ، الذي حدث في الاسكندرية القديمة بين ملامح من الفن الاغريقي والروماني والكلاسيكية المصرية " آ س كما أنه لا يتصور أن يستعير الفنان الاوربي الان، منهج ... قناع ... الكلامسيكية الأغريقية ، فمن غير المعقول، أيضاً ، أن يلوذ الفنان المصرى المعاصر بالقناع الفسرعوني وُّلقد أدرك « مُنتار ، س كما تدل على ذلك منحوتة الحماسين - صعوبة الاستمرار في الاختفاء خلف القناع الفرعولي » فأعلن قدرا من التمرد المحسوب ، والكاشيف في نفس الوقت عن قصور الأضافة .. من الداخل .. الى ارث قديم ولقد كان الخطأ الذي وقع فيه معظم الغنسانين بما فيهم الرائد و مختار ، قبل الخماسين على الاقل - عو تفريغ و الزمن ، الفاصل بين الاصل القديم ، والاستعارة المعاصرة من أي دلالة ، وكان التواصل لا يعني ســـوي الاستعانة بنفس الوسائط الفنية القديمة ٠٠ واسستعارة الملامح الخارجية ! • •

ولان مصر قد أتيع لها ثلاثة مدارس فنية ، أو ثلاثة وجوه : الفرعوئي ، القبطى ، الاسلامى ، فمن المكن ... من وجهة النظر تلك ... تطبيق منهج « الانقضاض » على أي منها ، ولا مانع من الانقضاض عليها جميعا رغم ما بينها من تفاوت حاد ، ودخلت في الخط مؤسسات تفعية ، فغلبت الثقافة البترولية ... على سبيل المثال ... الزخرفة الاسلامية ، والحرف العربي دون ما عداها من (استعارات) ٣٠ ... ولان من المستحيل حشر المساحة الزمنية الفاصلة

بين فنان القرن العشرين وارثه الفنى ، بأحداث تاريخية مغايرة كانت تتيع _ لو حدثت _ حيوات متنامية ، أو متصحلة) لان من المسححيل ذلك ، فليس أمام الفنان المصرى المعاصر سحوى (استخلهام) جوهر الكلاسيكية المصرية ، باعتبارها النبع الام ، الذي أضفى على المدرسة القبطية ، والاسلامية بعضا من ملامحه وهذا « المسترك » هو الميل الى البناء ، والاحتفال بالنقاء الخطى ، واختزال الزخرفة ، والتسك به « التابو » الاخلاقى ، الذي يحول دون حوشية التمبير ، ولقد كانت الكلاسيكية المصرية ملهمة للفنان الاوربي المعاصر ، وقد السهم » وجودها في ابتكار بعض أساليب الفن المعاصر اللاسلوب التكعيبي وقدم بذلك عملا نحتيا ، أعده نموذجا في تحقيق معادلة صعبة ، مي كيف « يلتقط » الفنان هذا هي تحقيق معادلة صعبة ، مي كيف « يلتقط » الفنان هذا هي تحقيق معادلة صعبة ، مي كيف « يلتقط » الفنان هذا هي المسترك » ، الدائم المتصل ، وأن يستنطقه لغة معاصرة ،

فهرس

ص	
٧	مقدمة
٩	الفنان : صبرى منصور وذكريات القرية
۲.	انجى افلاطون : والبحث عن الجذور
۳٥	البهجورى : ووجوه الفيوم
٤Á	عز الدين نجيب : بين فن المستوى وفن التأثير
11	مجمد حجى : والخيارات الثلاث
۲۷	عالم الفذان : ممدوح عمار
	سيد سعد الدين : والتصوير النحتى
3 8	على دسوقى : والفن البرىء
١٠.	محسن شرارة : والتجريب في الفن ٨
11	محمد رزق عاشق المطروقات النحاسية ٩
	صبرى ناشد راهب النحت الخشبي
3 4.	غالب خاطر: وفن الاحتجاج
10	مفردات عالم ثوار الرمزي ٤
17	البحث عن ملامح قومية ٢

رقم الايداع : ٥٨٧١ / ٨٨ الترقيم الدولى : ٤ ـ ٣٨٣ ـ ١١٨ ـ ISBN٩٧٧



الهلال مرآة العقل العربي

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

السيد / عبد المال بسيوني زغلول ــ الكويت : السفاة ــ ص٠ ب رقم ٢١٨٣٣ السفاة ــ ص٠ ب رقم ١٤٧٤٦٦٤

أسعار البيع للعدد العادى فئة ١٠٠ قرش: ـ

سوريا ٥٠ ليرة ، لبنان ٧٠٠ ليرة ، الاردن ٢٠٠ فلس ، الكويت ٥٠٠ فلس ، السعودية ٧ ريالات ، البحرين ١٢٠٠ فلس ، الدوحة ٨ ريالات ، البحرين ١٢٠٠ فلس ، الدوحة ٨ ريالات دبي ٨ دراهم ، الموظبي ٨ دراهم ، مسقط ٧٠٠ بيسه ، تونس ١٦٠٠ مليما ، المغرب ١٥ درهما ، غزة والضفة ٧٠ سنتا ، اليمن الشمالية ٨ ريالات ، عدن ١٥٠ سنتا ، الطاليا ٢٠٠٠ ليرة



الكتاب دراسات نقدية ، حول إبداعات نخبة من الفنانين المصريين . ينتمون إلى أساليب فنية مختلفة . يجمعهم حرص ، متفاوت الدرجات ، على إكتشاف خصوصية لملامح فن قومى . قدم كل منهم إجابة جزئية على السؤال المفترض : "ماهو النموذج الأمثل لملامح فن ينتمى إلى رحم التربة المصرية ؟" .. وسيلاحظ القارىء الكريم ، عند الإنتهاء من قراءة الكتاب ، أن تلك الإجابات الجزئية تشكل في مجملها إلى تجهه إلى الإكتمال .

إن تلك الدراسات تعد نماذج من "النقد التطبيقي" يثبت به الكاتب بطلان الإدعاء بإختفاء أو تراجع النقط التشكيل

في مصر.

وبهاتين الركيزتين: "الدراسات النقدية الفنانين إلى إكتشاف ملامح فن قومى إنسان دعوة إلى حوار يسهم في إثراء الحياة الثق

